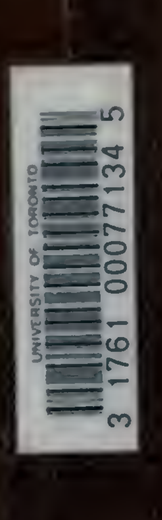
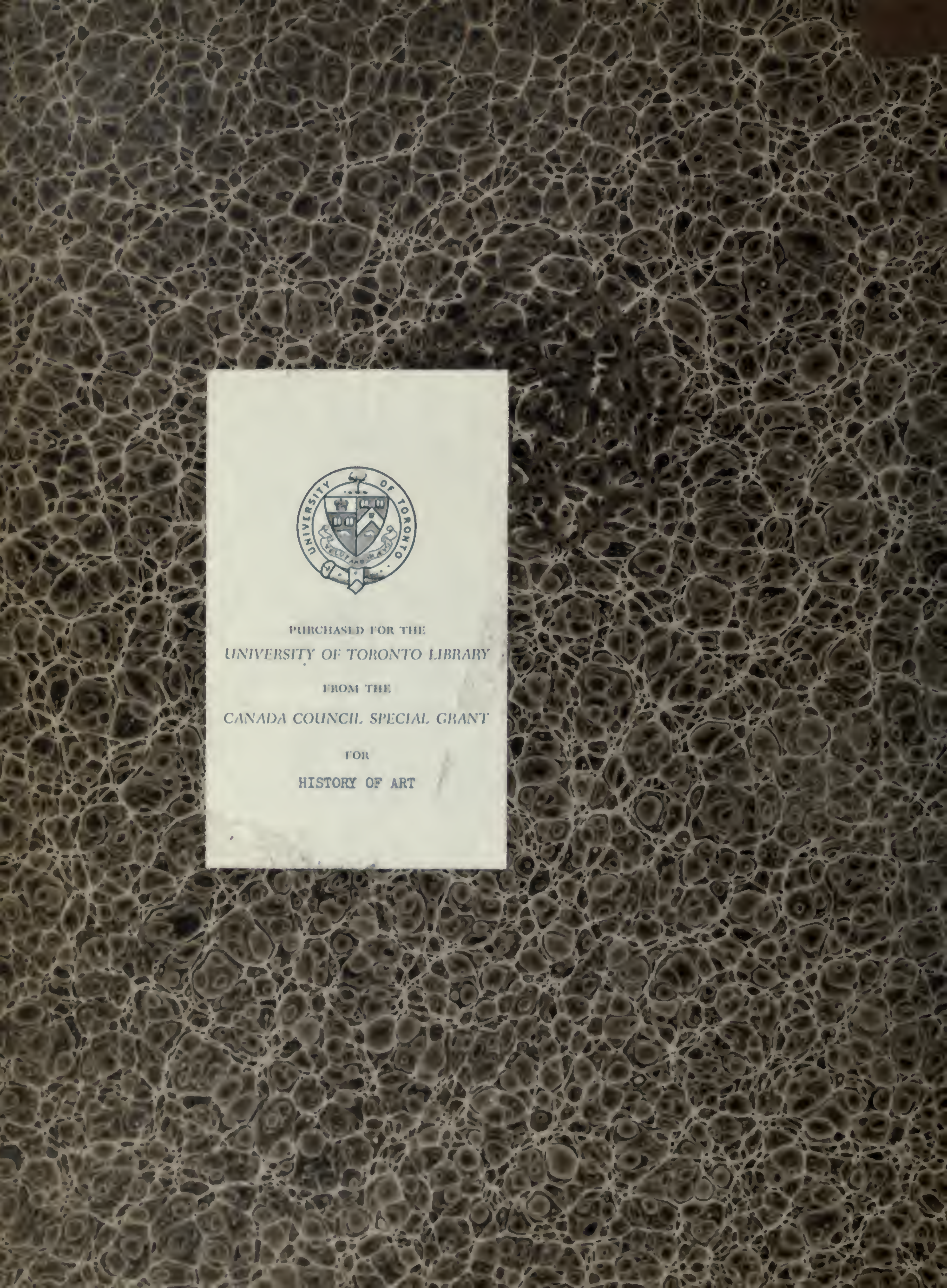
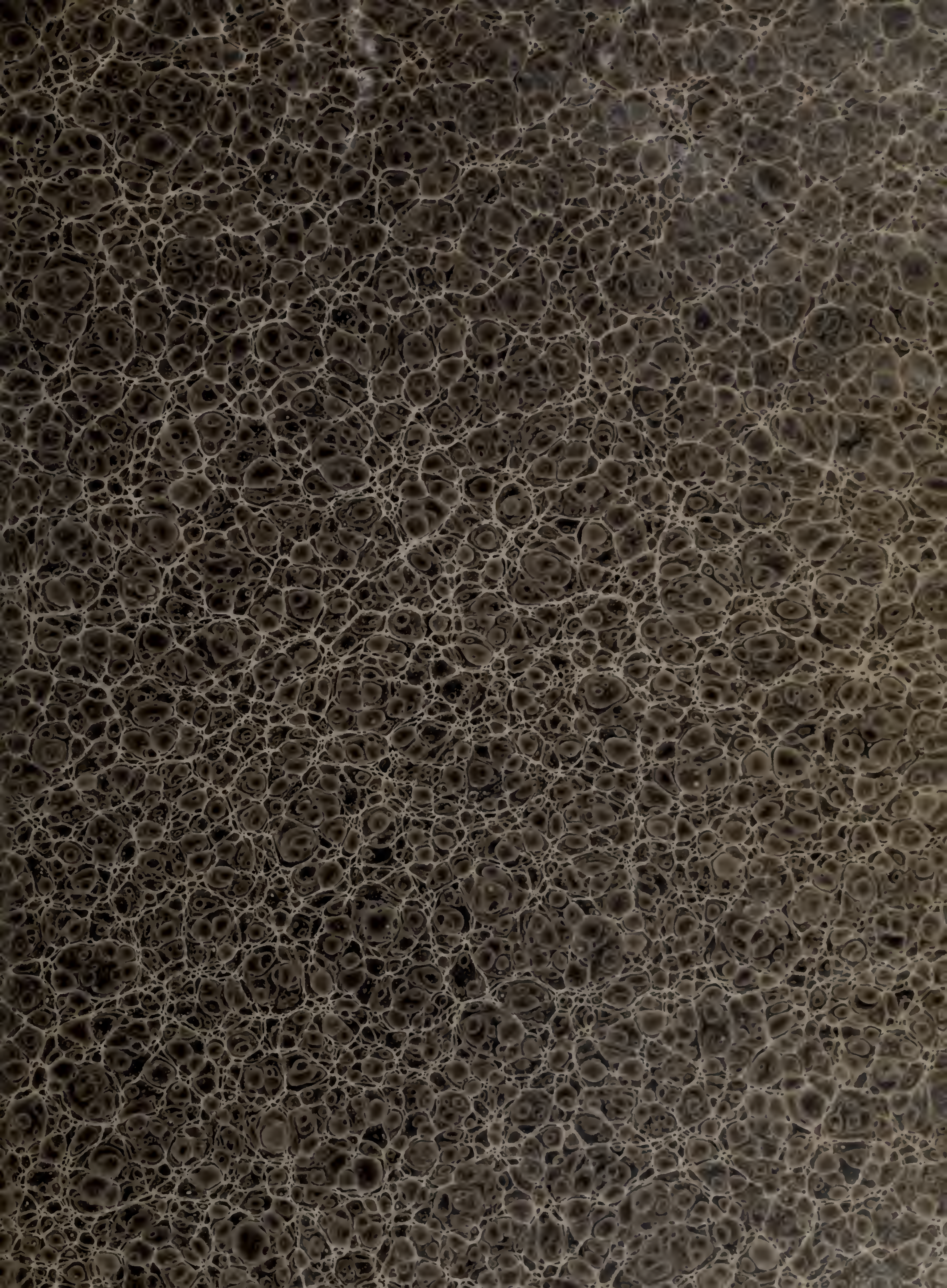

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077134 5





HISTOIRE

DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

PARIS. — IMPRIMERIE V. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4

HISTOIRE
DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE OMBRIENNE ET ROMAINE

PAR

M. CHARLES BLANC

MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS

Vve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DIRECTEUR-GÉRANT : G. ÉTHIOU-PÉROU

RUE DE TOURNON, N° 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

—

M DCCC LXX

INTRODUCTION

A L'HISTOIRE

DES PEINTRES DES ÉCOLES OMBRIENNE ET ROMAINE

A mesure que nous avançons dans la connaissance de l'histoire, — je parle ici de l'histoire dans ses rapports avec la peinture, — nous sommes conduits à y trouver la matière de classifications nouvelles, à diviser, à subdiviser, à nuancer l'esthétique, à compliquer la géographie, à étendre enfin le domaine du particulier aux dépens du général. Les premiers auteurs français qui écrivirent l'histoire de la peinture n'y faisaient pas, à beaucoup près, autant de distinctions qu'il nous plaît d'en établir aujourd'hui. Pour eux, la peinture italienne se partageait en trois grandes Écoles principales, celles de Florence, de Rome et de Venise. Félibien, dans ses *Entretiens sur la Vie et les Ouvrages des plus excellents Peintres*, prononce très-rarement le mot École, et mêlant au contraire, en une seule conversation, tous les peintres fameux, sans égard pour leur origine, leur descendance et leur style, il passe du Bolonais Francia au Pérugin, du Florentin Léonard de Vinci au Vénitien Giorgione, et du Hollandais Mirevelt à Véronèse. D'Argenville, tout en classant les peintres par Écoles, n'en nomme pas autant que nous, et Watelet, dans son *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, publié en 1792, ne désigne que les Écoles florentine, romaine, vénitienne et lombarde.

De nos jours, l'histoire ayant fait des progrès en tous sens, l'abbé Lanzi, dont l'ouvrage,

Storia pittorica della Italia, parut en 1809, fut amené à reconnaître des différences qui avaient échappé à ses devanciers, et, tant pour rendre hommage à la vérité que pour ne pas blesser le sentiment des rivalités locales en Italie, il multiplia les divisions géographiques de la peinture, et, abusant d'un mot qui devrait s'appliquer non pas à tel groupe de peintres, mais à des changements de style ou tout au moins de manière, il créa presque autant d'*Écoles* que de grandes villes, et c'est à ne plus s'y reconnaître lorsqu'on le voit ajouter aux anciennes classifications les Écoles génoise, ferraraise, bolonaise, siennoise, napolitaine et subdiviser les peintres lombards en Écoles de Modène, de Parme, de Mantoue, de Crémone, de Milan. Ce système, pour être plus conforme peut-être à la petite vérité, nuit à la grande, et il serait bon que la philosophie, après tant de travaux analytiques dont l'utilité est incontestable, ramenât à quelques termes simples et irréductibles ces interminables divisions qui ne servent qu'à embarrasser l'esprit, à former une érudition encombrante et à rendre plus embrouillées et plus difficiles des notions qu'il faudrait, au contraire, éclaircir en les modifiant.

Il semblait que rien ne pouvait être ajouté à une liste aussi nombreuse, et pourtant les chercheurs ont imaginé une nouvelle École, l'École ombrienne, et c'est M. Rio qui a le premier introduit cette subdivision dans l'histoire de la peinture, au moins parmi les écrivains français, car le savant auteur allemand des *Recherches italiennes* (*Italienischen Forschungen*), M. Von Rumohr, dont l'ouvrage remonte à quarante ans, avait donné l'exemple de particulariser dans l'École dite romaine ce que l'on y avait autrefois confondu. Ce fut en 1831 que M. Rio publia son premier volume sur l'art chrétien; il était intitulé: *la Poésie chrétienne : forme de l'Art.* Bien que son apparition n'eût fait aucun bruit, ce livre fut bientôt dans les mains de tous les hommes sérieux. Les vues en étaient originales et le ton grave de l'écrivain tranchait sur les légèretés de la critique d'alors. Pour lui, l'art chrétien n'avait existé qu'en vertu de l'idéal ascétique, et le moindre soupçon de naturalisme qui entachait la gloire de tel peintre que nous trouvons excellent, devait le faire exclure de la communion chrétienne et suffisait pour qu'on le frappât d'interdiction. Le trait le plus saillant du livre était une hardiesse à l'encontre de Raphaël. La *Dispute du Saint-Sacrement* avait été, suivant M. Rio, le dernier chef-d'œuvre de l'art religieux. L'École d'Athènes avait commencé la décadence de Raphaël, inauguré le paganisme dans l'art et préparé la fade mythologie des Bolonais et le matérialisme grossier du Caravage. Important parmi nous l'opinion de ceux qui, en Italie, commençaient à prôner partout les précurseurs, et inaugurant cette doctrine du *préraphaélitisme* dont s'est emparé plus tard M. Ruskin avec moins d'autorité mais avec plus d'éclat, M. Rio avait exagéré au profit de son système la valeur des devanciers de Raphaël, et l'on sentait qu'il venait de faire une forte

concession en admettant que notre admiration pour ce grand peintre pouvait se soutenir jusqu'au moment où l'élève de Pérugin avait abandonné la tradition de son maître.

Un livre conçu tout entier dans cet esprit et écrit d'ailleurs avec l'accent de la conviction et une dignité ferme, devait produire une vive sensation dans un certain monde peu nombreux, mais d'élite, c'est-à-dire dans les couches supérieures de la critique contemporaine : c'est ce qui arriva. On peut même dire que la religiosité de M. Rio étonna les plus purs, et que sa dévotion fit scandale. Toucher à Raphaël, c'était porter la main sur l'arche sainte, et il n'y avait guère, pour applaudir à une telle énormité, que les Allemands à la suite d'Overbeck, car l'école des *préraphaélites* anglais n'existait pas encore, je le répète, M. Ruskin n'étant venu que plus tard. Sous un climat tempéré comme le nôtre, la critique en général fuit toute extrémité et veut qu'on mette de la sobriété même dans la sagesse. Malgré tout, le livre de M. Rio était celui d'un homme qui avait déjà beaucoup vu, beaucoup étudié, qui connaissait toutes les peintures chrétiennes de l'Italie, qui avait lu tous les textes, et qui, loin de suivre les chemins battus, avait poussé ses investigations de voyageur jusque dans les localités les plus obscures, jusque dans les monastères les plus ignorés. On lui sut gré d'avoir remis en lumière et en honneur une École oubliée ou méconnue, l'École siennoise qui, avant la naissance de Giotto, avait donné de remarquables signes de vie dans les ouvrages de Guddo, de Sienne, et de son frère Mino. C'était sous le rapport des faits et des recherches historiques, la partie la plus nouvelle du livre de M. Rio.

Quelques années se passèrent entre l'apparition du premier volume et la publication du second, et malgré les protestations qu'il avait soulevées dans le camp même de ceux qu'il devait compter pour amis, l'auteur ne s'était guère amendé. Ce nouveau volume introduisait une classification nouvelle dans l'histoire de la peinture, et il était consacré en partie à l'exaltation d'une École qui jusqu'alors n'avait pas eu de nom officiel, l'*École ombrienne*, représentée par Gentile da Fabriano, Piero della Francesca, Fra Carnovale, Giovanni Santi, père de Raphaël, et le Pérugin. L'autre partie du livre était composée à la gloire d'une École dont le nom était emprunté cette fois d'une sorte de géographie morale, et que M. Rio appelait, par excellence, l'*École mystique*, école si saintement représentée par Lorenzo le camaldule, par le bienheureux Fra Angelico da Fiesole et par Benozzo Gozzoli. Dans ce système les chefs d'école ne sont plus des peintres mais des moines. A Sienne, cité de la Vierge, le pinceau mystique d'Ugolino produit des Madones miraculeuses; à Florence, ce sont des dominicains canonisés qui enseignent l'art en même temps que la voie du salut. Après eux, vient Savonarole, qui prêche pour les peintres autant que pour les autres citoyens, au point que, dans la pensée

de M. Rio, Sandro Botticelli, Lorenzo di Trevi, Fra Bartolommeo, sont tout simplement des *disciples* de Savonarole, transformé, à sa grande surprise, en professeur de peinture. Enfin, en Ombrie, le tombeau de saint François d'Assise devient le centre inspirateur autour duquel se forme tout un groupe d'artistes émus et dévots jusqu'à l'extase.

Il est juste de dire que ces assertions paradoxales et passionnées ont perdu avec le temps une partie de leur exagération. Les années, les études, les frottements de la vie ont corrigé l'excès de cette doctrine ascétique, tandis que, d'autre part, ceux que l'auteur avait le plus étonnés par ses affirmations imperturbables ont fait un pas vers lui et se sont habitués à leur étonnement. En étudiant, eux aussi, plus profondément l'histoire de l'art italien, ils se sont un peu rapprochés des opinions qui d'abord leur avaient paru enfantées par un aveugle esprit de parti, de sorte que M. Rio, après avoir ouvert à la critique une voie nouvelle, y a peu à peu entraîné ses adversaires eux-mêmes.

Nous voilà donc dotés par l'érudition et le mysticisme d'une école ayant son nom propre l'École *ombrienne*, que nos prédécesseurs ne séparaient point de l'École romaine. Ce qui légitime, entre autres considérations, la reconnaissance de cette école par la critique moderne, c'est qu'il n'y avait pas eu d'école romaine avant Raphaël; car il est remarquable que la ville de Rome n'a jamais produit un seul peintre de haute lignée, à l'exception de Jules Romain. Tous les précurseurs de Raphaël et Raphaël lui-même étaient nés ou dans le duché d'Urbin ou dans la Romagne, ou à Pérouse, ou à Foligno, ou à Assise; et il est partant naturel que l'on ne donne pas le même nom à une école qui florissait en Ombrie, en plein quinzième siècle, avec toute la séve et toutes les vertus de la jeunesse, et à une école dont l'existence n'a commencé que dans la personne des élèves de Raphaël, et dont les maîtres indigènes n'ont brillé qu'aux époques de décadence. Mais voyons maintenant quel est le caractère de l'École ombrienne, prise dans son ensemble, et si elle a été bien appréciée, je veux dire avec justesse et mesure, par ceux qui l'ont, pour ainsi dire, inventée.

L'esprit de système a du bon, sans doute, mais il a aussi ses dangers. Il a du bon parce qu'il pousse aux recherches dans certaines voies que d'autres ne songeraient pas à explorer. Celui qui aborde un sujet historique avec une idée préconçue, fouille dans l'histoire plus profondément qu'on ne l'avait fait avant lui. Il aperçoit ce que ses devanciers avaient regardé sans le voir; il découvre des renseignements inattendus que lui seul pouvait découvrir parce que lui seul en avait besoin pour sa cause; mais s'il donne du relief à des indices précieux qu'une étude calme et sans passion laisserait échapper, il prête une signification forcée à des faits qui eussent passé inaperçus, et voilà le danger. Or, c'est justement là ce qui est arrivé à l'auteur de

l'Art chrétien, le premier qui ait parlé en France de l'École ombrienne, le premier qui en ait célébré les qualités, selon lui, toutes religieuses, toutes empreintes plus ou moins de l'idéal mystique, lequel n'est autre chose que l'idéal de la perfection chrétienne.

« Les produits de l'art, dit M. Rio, peuvent, à bien des égards, se comparer à ceux du régne végétal. Outre le terrain propice à la séve qui circule, il leur faut l'air, la lumière et la rosée du ciel. Si ces conditions extérieures viennent à manquer, il y aura beaucoup de plantes rabougries ou étiolées et celles qui auront donné les plus belles espérances, courront risque d'avorter. En parcourant successivement les diverses Écoles qui ont fleuri sous le beau ciel de l'Italie depuis le quatorzième jusqu'au seizième siècle, on trouve qu'il a manqué quelque chose à chacune d'elles pour atteindre à la plénitude de son développement. Celle qui a eu le plus de vitalité dans sa séve et qui a été le moins contrariée par les obstacles extérieurs, a été sans contredit l'École ombrienne. En ce qui concerne l'idéal ascétique, elle a, pour ainsi dire, vu éclore cette fleur et assisté à toutes les phases de son épanouissement, et le voisinage du sanctuaire d'Assise lui a épargné la peine d'aller chercher ailleurs des inspirations. Pour l'idéal héroïque et chevaleresque, elle n'a pas été moins heureuse; les populations d'alentour ayant toujours attaché plus de prix aux exploits militaires qu'aux spéculations mercantiles, la décadence des caractères et des mœurs a été chez elle infiniment plus lente que chez les Florentins. Aussi nulle part l'aristocratie guerrière n'a joué un si beau rôle, et je comprends dans cette appréciation le duché d'Urbin tout entier. Nulle part, cette aristocratie ne s'identifie plus complétement avec le sentiment populaire dans ses manifestations les plus naïves et nulle part on ne travailla moins à importer les prétendus bienfaits d'une civilisation purement matérielle.

« Mêlés à toutes les guerres qui se firent pour ou contre la papauté, dans le cours du treizième et du quatorzième siècle, les Ombriens retrempaient leur courage et leur foi dans ces espèces de croisades périodiques, et comme c'était le plus souvent un de leurs chefs qui était gonfalonier de la sainte Église ; ils se figuraient sans peine qu'en combattant sous ses ordres, ils combattaient pour Dieu même. De là des habitudes de désintéressement et de dévouement, bien opposées à celles que contractaient leurs voisins de Florence, dans leurs expéditions contre les villes qu'ils voulaient assujettir et exploiter.

« Ce contraste dans les préoccupations des deux peuples et dans les mobiles de leurs actions se retrouvait dans leurs caractères respectifs, même à l'époque où les lumières de la Renaissance avaient pénétré partout, c'est-à-dire bien avant dans le seizième siècle. Il y avait alors à Urbin un noble Vénitien, nommé Badoër, qui rendant compte à sa république de ce qui avait plus particulièrement frappé ses regards, disait que, dans tout le duché, la religion de l'honneur

était professée et pratiquée par les simples paysans comme elle l'était ailleurs par les gentilshommes, et que les candidats au service militaire n'étaient admis qu'après avoir prouvé que leurs noms étaient sans tache[1]. Ce rapport était écrit vers 1570, du temps même de Cosme de Médicis, quand les notions d'honneur, de justice et de liberté étaient presque entièrement effacées des âmes et de la mémoire des Florentins. On comprend que les artistes produits et nourris par un pareil sol, se soient distingués par certaines qualités qui pouvaient compenser, jusqu'à un certain point, l'infériorité relative de leurs procédés techniques; à quoi il faut joindre l'avantage, plus important qu'on ne pense, de n'avoir presque jamais eu à subir de patronage impur, et c'est un contraste de plus qui nous reste à signaler entre l'École florentine et l'École ombrienne, non moins favorisée sous ce rapport que sous celui des inspirations, car si le saint le plus populaire de toute l'Italie a illustré Assise, la dynastie la plus populaire de l'Italie, celle des Montefeltro, a eu son siége à Urbin. »

Du passage que nous venons de citer et de ce qui suit dans l'ouvrage de M. Rio, il résulte que ce qui explique la physionomie des peintres de l'École ombrienne, c'est la dévotion extrême du peuple ombrien, la multiplicité des fondations pieuses, le caractère chevaleresque de la dynastie régnante à Urbin, et l'exaltation d'une multitude, travaillée par ses croyances aux reliques et aux miracles, et devenue d'autant plus religieuse et d'autant plus disposée aux pénitences, aux processions expiatoires et aux pèlerinages, qu'elle était décimée par la peste et en proie à toutes les calamités qu'engendre un tel fléau joint à celui de la guerre. Et l'auteur ajoute : « Cette population privilégiée avait le don de se purifier et de se retremper dans ce genre d'épreuves (les malheurs de la peste de 1475 à 1480) et les artistes, en participant à ce mode de purification périodique, y trouvaient des inspirations qui leur auraient peut-être manqué dans des temps et dans des pays plus uniformément heureux. Aussi voyez quel essor l'École ombrienne a pris depuis un demi-siècle! Si les plus purs entre les peintres siennois, cédant à une attraction sympathique déjà très-prononcée sont venus diriger et affermir ses premiers pas dans la carrière qu'elle doit parcourir, elle n'a pas tardé à se suffire à elle-même tout en ne perdant pas de vue leurs traces; et même quand Gentile da Fabriano et Fra Angelio da Fiesole sont venus déployer les merveilles de leurs pinceaux dans le couvent de Saint-Dominique, de Pérouse; ils ont bien pu aider au développement du germe ombrien et renforcer des tendances déjà existantes; mais l'École locale est toujours indépendante dans son caractère général et invariable dans ses prédilections. J'ajouterai qu'elle n'a pas été moins persévérante dans ses

[1] Voir l'*Histoire des ducs d'Urbin*, par Ugolini. Vol. II, pages 325-330.

antipathies ou, si l'on veut, dans ses dédains; et ce côté négatif n'est pas ce qu'il y a de moins caractéristique dans son histoire.

« On dirait que la conscience de sa vocation toute mystique lui a fait négliger la sculpture comme un art trop matériel dans ses moyens... c'est à peine si l'on a daigné s'en servir, sous la forme modeste de bas-relief, pour la décoration des temples et des fontaines publiques ; encore fut-ce presque toujours à des mains étrangères que ces travaux subalternes furent confiés. On en peut dire autant de la sculpture monumentale qui ne fut nulle part plus encouragée qu'à Pérouse... Ce peuple ombrageux et fier semble avoir eu une répugnance invincible pour les apothéoses individuelles ; et il ne paraît pas que ses magistrats, ses généraux, aient jamais songé à se consoler de cette rigueur par l'érection de petits monuments domestiques; car dans cette cité, à moitié républicaine, les bustes de famille furent aussi rares qu'ils furent communs à Florence, sous la domination des Médicis... Cette même absence d'individualisme se retrouve dans la peinture, et le portrait, cette branche de l'art à laquelle les grandes et petites dynasties avaient donné tant de vogue au quinzième siècle, semble n'avoir pas existé pour l'École ombrienne... Quant aux compositions historiques, en tant qu'elles étaient destinées à transmettre le souvenir d'événements ou d'exploits contemporains, ce genre de représentation, si commun à Florence et à Venise, semble avoir été exclu, au même titre que le portrait, du domaine, étroit mais sacré, de l'art ombrien, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation; aussi porte-t-il une empreinte ascétique qui le distingue des autres écoles. Il y a de longues périodes durant lesquelles il est comme absorbé par le culte de la Vierge et par celui des saints que la ville de Pérouse invoque plus particulièrement dans les grandes calamités publiques. C'est alors qu'il fait briller comme un phare dans la tempête, l'image consolatrice sur laquelle doivent se fixer les yeux de ceux qui souffrent et qui espèrent. En un mot, c'est alors que paraît la *bannière*, ce produit spécial de l'École ombrienne, qui est dans le domaine de l'art ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on élevait entre le ciel et la terre comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire ; car il ne s'agit pas ici de bannières triomphantes, à la suite desquelles on entonne des hymnes de victoire, mais de bannières suppliantes, qu'une foule pénitente suivait en se frappant la poitrine et en criant *miséricorde !* A chaque nouvelle invasion de la peste, on élève ce signal de détresse que chaque génération d'artistes est appelée à renouveler, depuis Nelli, qui a vu les processions de pénitents blancs et le grand jubilé au commencement du siècle, jusqu'à Raphaël et ses condisciples, qui payèrent tous leur tribut à la dévotion populaire...[1] »

[1] Rio, *De l'Art chrétien, nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée.* Paris, Hachette, 1861.

Il y a sans doute une part de vérité dans ce jugement sur l'École ombrienne, et notamment dans ce que dit l'auteur touchant le caractère chevaleresque des populations de l'Ombrie, beaucoup moins portées au mercantilisme que les Florentins, et plus guerrières. Mais est-il besoin de faire sentir ce qu'il y a d'exagéré dans ce jugement? S'il est vrai que l'École ombrienne ait montré beaucoup d'attachement à la religion et se soit plu aux images dévotes et au culte de la Vierge, on peut dire que cette religiosité se retrouve également dans les autres écoles d'Italie, aux quatorzième et quinzième siècles. La peinture vénitienne elle-même, si brillante, si mondaine, si *extérieure*, n'avait pas commencé autrement que les autres, et depuis le premier Vivarini jusqu'à Jean Bellin, à Marco Basaïti, à Cima da Conegliano, le sentiment chrétien, dans toute sa profondeur, ne cesse d'animer les œuvres de l'École vénitienne, bien qu'elles soient empreintes aussi d'un vif sentiment de la nature. Que sera-ce maintenant si nous cherchons des points de comparaison dans l'École florentine? Est-il rien, je le demande à M. Rio lui-même, qui porte le caractère mystique à un aussi haut degré que les fresques de l'Arena et celles de Campo Santo de Pise? Y a-t-il quelque part, même en Ombrie, des peintres plus épris de l'idéal ascétique, plus sincèrement, plus foncièrement religieux que les Florentins Giotto, Orgagna, Fra Beato Angelico, Benozzo Gozzoli? Dès lors, pourquoi dire de l'art ombrien « qu'il aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation, et que c'est l'empreinte ascétique qui le distingue des autres écoles? »

Après tout, si l'on voulait combattre cette thèse, sans aller pourtant jusqu'à soutenir la thèse contraire, on pourrait trouver d'assez bonnes raisons pour atténuer celles que donne M. Rio, en jetant un coup d'œil rapide sur l'histoire de l'École ombrienne. Sans nous occuper des plus anciens peintres de l'Ombrie autrement que pour les nommer, — ce sont les frères Lorenzo et Jacopo di San Severino, qui peignirent à Urbin, dans l'église Saint-Jacques, la *Prédication de saint Jean-Baptiste;* Matteo di Gualdo, qui décora la chapelle Sant' Antonio, à Assise, Ottaviano Nelli et Allegretto Nuzzi. — Arrêtons-nous au premier nom de marque qui se présente dans cette histoire, celui de Gentile da Fabriano. Vasari nous le donne comme un élève de Fra Beato Angelico; mais Gentile ne fut, selon toute apparence, que l'ami et le collaborateur de cet excellent maître. La ressemblance que l'on trouve entre leurs styles ne nous paraît pas bien remarquable, et ce qui nous frappe, au contraire, c'est que Gentile, beaucoup moins adonné au mysticisme, a regardé de plus près aux choses de la vie; qu'il a été un peintre universel, capable de traiter des sujets d'histoire, comme il le fit à Venise, en peignant une bataille navale des Vénitiens contre Barberousse, et même d'observer les grands effets du

paysage, chose à laquelle l'ascétique dominicain n'eût jamais songé. Quelle que soit donc la ressemblance qui existe entre ces deux peintres, dont les ouvrages sont empreints du sentiment de naïveté commun à tous les maîtres primitifs, il est certain que les différences entre eux sont aussi notables que les similitudes. Angelico da Fiesole est un moine ; Gentile da Fabriano est un chevalier. L'un ne vit et ne fait vivre ses personnages que par l'âme. L'autre est un artiste sensible au spectacle de la nature et qui a dans son talent la variété dont la nature est un trésor inépuisable. Aussi l'appelait-on de son temps le peintre universel. Donc si nous avions à considérer l'École ombrienne au moment où elle jette son premier éclat et dans la personne d'un de ses plus brillants fondateurs nous la trouverions déjà distincte de l'École florentine et se distinguant de cette école précisément par un peu moins d'ascétisme.

Après Gentile, vient Piero della Francesca, qui importe en Ombrie le naturalisme de Masaccio son maître, et peignant les portraits du duc d'Urbin Frédéric et de sa femme Batista Sforza, les représente sur un char triomphal, conduit par l'Amour, et couronnés par la Victoire, le tout sur un fond de paysage, et forme ainsi une exception assez notable au mysticisme, prétendu invariable, de l'École ombrienne. Dans le même temps, florissait à Urbin Fra Bartolommeo Corradino, dont le surnom de Carnevale (ou Carnovale) n'indique pas un idéalisme bien prononcé ni des mœurs bien austères. Celui-ci composait ses tableaux de dévotion avec les portraits de ses amis et de ses proches. Il peignit le duc d'Urbin agenouillé devant la Vierge, dont les traits rappelaient ceux de la duchesse, tandis que l'enfant Jésus ressemblait à leur fils, l'héritier présomptif du trône ducal.

En passant de Fra Carnevale à Benedetto Buonfigli, qui fut un des précurseurs immédiats du Pérugin, nous retrouvons encore ce que M. Rio appellerait le naturalisme dans la manière si peu mystique dont Benedetto traitait quelques-unes de ses madones, et dans cette *Adoration des Mages*, où le peintre a mis les portraits de sa sœur, de sa nièce et de son frère pour figurer Marie, l'enfant Jésus et le plus jeune des trois rois. Un écrivain éclairé et convaincu, qui a marché sur les traces de M. Rio, en ce sens du moins qu'il n'est pas moins dévot que lui à la peinture religieuse, M. Gruyer, dit lui-même dans son dernier ouvrage : « Benedetto Buonfigli avec plus d'autorité encore que Fiorenzo di Lorenzo pouvait, sans abandonner la tradition de Gentile da Fabriano, rallier à ses Madones la presque unanimité des suffrages ; il ne représenta, cependant, sous le nom de Marie, rien de bien idéal. Voyez le tableau de l'Académie de Pérouse. La Vierge, avec son fils sur ses genoux, est tranquillement assise entre saint Thomas, saint Jérôme, saint François et saint Bernardin ; la mère du Verbe, a un accent personnel auquel on ne peut se méprendre. Elle a vécu de la vie commune et

ne s'élève point au delà: c'est un portrait honnête et religieux d'intention, mais auquel le peintre est demeuré rigoureusement fidèle et qu'il a reproduit jusque dans son costume. [1] »

Faut-il maintenant en venir à Pierre Pérugin et tenir compte de ce que dit Vasari, qui nous le donne pour un mécréant, dont le *cerveau de porphyre* n'avait jamais pu comprendre l'immortalité de l'âme. Quelle que soit la partialité de Vasari à l'égard de Pérugin, et quoique les œuvres vraiment délicates et pures, vraiment mystiques, du maître pérousin protestent contre l'assertion du biographe, suspect à son égard d'injustice, il serait permis à ceux qui voudraient réfuter M. Rio de rappeler ce que dit Lanzi, à propos d'un autre fait: «Les traditions ne naissent pas ordinairement de rien ; elles ont quelque chose de vrai : *le tradizioni non nascono comunemente dal nulla ; qualche cosa han di vero* [2]. Mais en laissant à Pérugin l'honneur d'avoir exprimé aussi bien que personne l'idéalisme religieux, on conviendra sans peine, du moins, que son ami Pinturichio perdit plus d'une fois le caractère particulier à l'École ombrienne, celui qui, selon M. Rio, distingue cette école de toutes les autres. Était-il bien fidèle au mysticisme de ses prédécesseurs, l'artiste qui peignait la Vierge Marie sous les traits de la princesse Julie Farnèse, maîtresse du pape Alexandre VI, et qui décora la sacristie de Sienne, en collaboration avec Raphaël, de ces fresques purement historiques et presque mondaines, où il retraçait avec tant de figures-portraits la vie de Piccolomini, ses voyages à cheval, au travers de magnifiques paysages, son assistance comme pontife aux fiançailles d'Éléonore de Portugal, entourée de femmes charmantes, et tant d'épisodes dont la signification et la valeur sont uniquement pittoresques?

Tout cela, nous le disons tout simplement pour prouver que l'esprit de système a autant d'inconvénients que d'avantages, et que si quelquefois la passion éclaire l'historien, elle peut aussi quelquefois l'égarer, car il est bien sûr qu'en groupant des faits similaires et en négligeant ceux qui les contredisent, on arriverait aisément à forcer, dans un sens ou dans l'autre, la physionomie des choses. De toute façon, ce qui nous paraît être la vérité, c'est que l'École ombrienne ne fut, ni plus ni moins que les autres, attachée à l'idéal mystique, et que, dans l'Ombrie comme ailleurs, la peinture moderne, celle qui fut inaugurée par Giotto, commença par l'expression des croyances naïves, et qu'elle glorifia l'esprit avant de regarder aux choses de la vie, d'entrer en communication avec la nature, d'exprimer la chair. Que si elle se distingua des autres écoles italiennes, ce n'est point précisément par le fond même, mais plutôt par une nuance de la forme.

[1] F. A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, tome 1er, p. 486. Paris, Renouard, 1869.

[2] Lanzi. *Storia pittorica della Italia, Scuola Romana*, tome II, édition de Pise, MDCCCXV.

Cette nuance, qui déjà se laisse voir dans les œuvres de Gentile da Fabriano, est une certaine affectation de grâce que nous appelons *gentillesse,* et qui faisait dire à Michel-Ange que le style de Gentile ressemblait à son nom. Tous les précurseurs de Pérugin et Pérugin lui-même, aussi bien que son ami Pinturicchio, accusent cette tendance à la grâce, à une grâce un peu mince dans les formes, un peu mesquine dans les draperies, une grâce délicate d'intention et quelque peu maniérée. Il est une autre nuance de sentiment à observer chez les artistes ombriens, et qui se manifeste dans leurs peintures antérieurement à Raphaël, c'est-à-dire avant que l'École ombrienne s'appelât à juste titre l'École romaine. C'est une certaine tendresse qui tient au caractère moral de la population et qui est constaté par ce proverbe italien : « *Quel che muove la Romana all' ira, muove la Peruginese al pianto.* Ce qui met une Romaine en colère, met une Pérousine en pleurs. » Pour peu que l'on compare, en effet, les tableaux religieux de Pérugin avec ceux de Raphaël, devenu Romain à Rome, ou bien avec ceux de Jules Romain, l'on voit clairement que ce qui est senti rudement, ou, si l'on veut, fièrement par les uns, est exprimé doucement par l'autre. Jusqu'à la fin du quinzième siècle, les Ombriens sont des chrétiens purs, et ils ne commencent à perdre cette pureté qu'au moment où Raphaël, passant de la *Dispute du Saint-Sacrement* à l'*École d'Athènes,* consacre la fusion du paganisme grec avec l'art catholique, et, réconciliant le génie de Périclès avec celui de Léon X, met au service de l'idée chrétienne l'ampleur, la beauté, la perfection des formes antiques. Ainsi, depuis Gentile da Fabriano jusqu'à Raphaël, l'École ombrienne va se développant sans doute et s'améliorant, mais en gardant toujours la même signification; elle accomplit des progrès techniques, mais sans abdiquer son double caractère de grâce jolie et de douceur; elle reste aimable et tendre, souriante et facile, attachée à des formes d'une élégance fluette et à la beauté délicate plutôt qu'à la beauté majestueuse et imposante.

Nous ne sommes pas le seul, au surplus, à apprécier ainsi les précurseurs de Raphaël, car M. Passavant, qui a étudié de près la matière, exprime une opinion à peu près semblable à la nôtre : « Sous l'influence de Niccolò Alunno, et plus décidément encore de Pietro Perugino, d'Andrea Luigi et de Bernardino Pinturicchio, il s'était formé en Ombrie, dans la seconde moitié du quinzième siècle, une école d'un caractère tout particulier. Les œuvres de cette école ont, en quelque sorte, un cachet langoureux et extatique, qui arrive à l'idéal par une imitation naïve de la nature; ces œuvres-là possèdent un charme qui impressionne vivement, et dont le sentiment religieux est beaucoup plus pur que celui des ouvrages du seizième siècle, et cela par l'absence même de l'ampleur et de cette véritable beauté de formes que développa dans la suite l'étude des monuments de l'antiquité. »

Tel a été, tel nous paraît, du moins, avoir été le caractère moral, ou, pour dire mieux, le caractère esthétique de l'École ombrienne, pendant tout le temps où elle a mérité d'avoir un nom à part, c'est-à-dire jusqu'à ce que Raphaël ait abandonné sa manière péruginesque. Pour ce qui est du matériel de la peinture ombrienne, de la physionomie optique de ses œuvres et de ses procédés, elle tient évidemment à la miniature, qui fut l'art le plus anciennement pratiqué à Gubbio. C'est à peine s'il est nécessaire de citer ici les vers si connus de la *Divine Comédie*, ces vers dans lesquels Dante fait parler le miniaturiste Oderisi, célèbre de son temps et rendu immortel par le poëte :

O diss' io lui non sè tu Oderisi
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?

Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese
L'onore è tutto or suo, e mio in parte

Ben non sare' io stato si cortese
Mentre ch' io vissi, per lo gran disio
Dell' Excellenza, ove mio cor' intese

Di tal superbia qui si pago il fio [1].

« O toi, lui dis-je, n'es-tu pas cet Oderisi, l'honneur de Gubbio et l'honneur de cet art qui s'appelle à Paris l'enluminure? — Frère, répondit-il, plus charmantes encore sont les feuilles peintes par Franco Bolognese. C'est à lui maintenant, et à moi en partie, qu'appartient tout l'honneur. Je n'aurais pas été si courtois envers lui durant ma vie, quand j'étais poussé par le désir de perfection qui possédait mon cœur. Ici l'on porte la peine de cet orgueil. »

C'est donc par des miniaturistes qu'a été exercée la peinture en Ombrie au treizième siècle, avant qu'il existât une École ombrienne, car, s'il est permis de croire que l'exercice de la

[1] *Purgatorio*, *Canto XI*, vers 73 et suivants. Ce passage n'est pas sans quelque obscurité dans le troisième tercet. J'ai suivi le sens que précise l'excellente traduction de M. Louis Ratisbonne qui, depuis le commencement du poëme jusqu'à la fin, s'est attaché à rendre vers pour vers le texte original, et y a étonnamment réussi.

Oh ! dis-je, n'es-tu pas Oderisi, la gloire
D'Agobbio, l'honneur, si j'ai bonne mémoire,
De l'art qu'*enluminure* on appelle à Paris?

Frère, répondit-il, le seul pinceau qui plaise
Aujourd'hui, c'est celui de Franco Bolognèse.
L'honneur est tout à lui, moi je perds de mon prix.

Je n'aurai pas été certes pendant ma vie
Si courtois envers lui, quand je brûlais d'envie
D'exceller dans cet art pour qui mon cœur prit feu.

Ici d'un tel orgueil on s'acquitte....

peinture remonte à des temps très-reculés, là comme dans le reste de l'Italie, du moins il est difficile de citer un nom plus ancien que celui d'Oderisio, qui fut le contemporain de Giotto et de Dante, puisqu'il florissait de 1260 à 1299, date présumée de sa mort [1]. Après Oderisio, le premier peintre de Gubbio, fut Guido Palmerucci, dont le nom se trouve inscrit sur la liste des Gibelins de cette ville en 1315. Il est connu pour avoir peint dans l'église Santa Maria de' Laïci, à Gubbio, avant 1337, et pour avoir travaillé dans l'Hôtel de Ville en 1342. On peut voir encore dans l'église que nous venons de nommer les restes d'une figure de saint Antoine, grandeur naturelle, avec son bourdon et sa cloche. Vêtu d'une robe noire à capuchon, le saint a un air vénérable, et il donne la bénédiction avec un air d'aimable austérité. Le ton de chair clair et jaunâtre, la fluidité de l'aquarelle, les teintes plates de la miniature, caractérisent ce morceau, qui, comme tous les échantillons d'ancienne peinture à Gubbio, montrent déjà, non-seulement les traits distinctifs qui persisteront dans l'École ombrienne, la tendresse du sentiment, la douceur, mais encore une limpidité de couleur, une gaieté et une légèreté d'exécution qui sont et demeureront propres à la peinture de cette École jusqu'à la fin du quinzième siècle et même dans les premières années du seizième.

Des connaisseurs, qui ont regardé de très-près aux qualités matérielles de l'art, à la pratique du pinceau, MM. Crowe et Cavalcaselle, ont fait, eux aussi, sur ce point, des observations qui confirment les nôtres, en leur donnant du poids : « Les peintres ombriens, disent-ils, sortirent de l'École des miniaturistes fondée par Oderisio et Franco Bolognese. Leur coloris est clair, léger, gai, transparent, et il plaît par l'éclat et par la délicatesse de ses tons. Leur exécution a la netteté, la pureté nécessaires à l'enluminure. Leurs ornements capricieux, mais de bon goût, et la précision de leurs détails n'excluent pas une certaine élégance et même une certaine largeur dans les draperies. Mais la grâce plutôt que la force, la tendresse plutôt que la majesté, furent leurs qualités dominantes et leurs défauts. Le temps ayant développé ces tendances, une minutie patiente et une recherche fastidieuse du détail absorbèrent une trop grande partie de leurs

[1] Un registre mutilé, tiré des archives Hercolani à Bologne, nous a été conservé par Oretti dans ses *Documenti per la Storia dell' Arte*, et par Zani dans son *Enciclopedia methodica*. Ce registre nous fournit les dates précieuses que voici : 1268. 3 ex *Septembris. D. Gratiolus qu. D. Zagniboni de Mantua venit et dixit promissé.... fiés duó Conarixio scriptori... Magistro Hoderico miniatore*. Ce passage est déjà la justification de ce que dit Benvenuto da Imola, commentateur du Dante, que Oderisi était un grand miniaturiste à Bologne, *magnus miniator in civitate Bononiæ*. On trouve encore les dates suivantes aux archives Armanni, dans la *Speriliana de Gubbio : 1264. M. Oderigus Bonajuncté. — 1265. Oderigus Bonajunctæ*. Oderisio, d'après ces documents, aurait donc été à Gubbio en 1264, à Bologne en 1268, et en 1295 à Rome, où l'on dit qu'il mourut vers 1299, selon Baldinucci. La connaissance du poëte avec le miniaturiste se fit à Rome, au dire de Vasari, et suivant Balbo, ce dut être entre les années 1285 et 1287. Voyez la *New History of Painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle*, de laquelle nous tirons ces documents.

soins, si bien que leurs peintures murales, quelle qu'en soit la dimension, peuvent être regardées comme des miniatures sur une grande échelle [1].

Maintenant, ce qui prouve qu'on a eu raison de distinguer par une dénomination spéciale les peintres antérieurs à Raphaël, y compris le Pérugin, c'est qu'à partir du jour où Raphaël s'entoura de disciples en se créant des collaborateurs indispensables, l'École d'où il était sorti perd sa physionomie, et bientôt elle n'est plus reconnaissable, elle cesse d'exister. Ce qui était resté élégant et gracile chez les Ombriens jusqu'à Pérugin lui-même, devient puissant et majestueux dans la nouvelle école qui, à bon droit, peut prendre un nom nouveau et s'appeler l'École romaine. Ce qui était tendre et délicat, devient mâle, fort et fier. Et une chose à remarquer parce qu'elle est singulière, c'est dans le génie et la personne d'un seul et même peintre, de Raphaël, que s'opère cette transformation. Ombrien jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans environ, Sanzio reçoit à Florence un second baptême; ses yeux s'ouvrent à d'autres lumières; ils entrevoient des horizons plus vastes. Séduit par Léonard de Vinci, troublé par Michel-Ange, instruit par Bartolommeo de Saint-Marc, il agrandit ses idées; son sentiment s'élève de l'intimité à la grandeur; il élargit sa manière, il amplifie son dessin et ses draperies; il rend son exécution plus savoureuse, sa couleur plus mêlée, plus substantielle et plus intense, de sorte que, par une infusion de l'art florentin, l'École ombrienne se convertit à la nature sans rompre avec l'idéal, et c'est à Florence que s'élaborent les éléments qui vont former l'École romaine proprement dite, ce qui, par parenthèse, démontre, contrairement aux assertions passionnées de M. Rio, que l'École ombrienne n'est pas celle qui a « le plus de vitalité, le plus de séve. »

Une fois à Rome, Raphaël, arrivé d'ailleurs à une époque de sa vie qui, pour un génie aussi précoce, était une maturité anticipée, Raphaël, dis-je, ne voit autour de lui qu'une nature robuste, une beauté virile et altière, des formes pleines, quelque chose de semblable à tout ce qu'avait produit la Rome antique, avant que l'art chrétien ne s'y cachât dans la nuit des catacombes. Alors il se forme un style qui est la perfection de celui qui distinguera l'École romaine, un style dans lequel se réunissent, se fusionnent et s'harmonisent la grâce qu'il hérita de son père, Giovanni Santi, et que lui avaient enseignée les maîtres ombriens, l'ampleur et la puissance

[1] The umbrian painters arose out of the school of miniature founded by Oderisio and Franco Bolognese. Their mode of colouring was a clear, light, gay and transparent one which charms by the bright softness of its tones. Their execution had the neatness necessary to the illuminator. Ornament in tasteful and capricious outlines, precision of details, did not exclude a certain elegance and breadth of drapery. But grace rather than power, tenderness rather than majesty were their qualities and defects. As time developed these peculiarities, patient minuteness and wearying research in detail absorbed too much of their time, and thus wall paintings, whatever their size might be, displayed one characteristic feature. They may still strike the observer as miniature on a large scale. *A New History of Painting in Italy*, t. II, p. 183.

qui caractérisent tous les spectacles dans la Rome pontificale aussi bien que dans la Rome de la République et des empereurs, enfin la fierté que le terrible voisinage de Michel-Ange lui inspire et lui impose; car comment s'en tenir à la grâce fluette et mince de Pérugin à côté des figures grandioses de la Chapelle Sixtine? A partir de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse*, le style de Raphaël est fixé, et ce style devient, dans les fresques de la Loge du Vatican, le style même de l'École ombrienne changée en romaine, école désormais nouvelle et vraiment distincte par des traits essentiels, de celle qui avait fleuri à Gubbio, à Urbin, à Pesaro, à Pérouse, à Foligno, à Assise.

Mais Raphaël avait été dans Rome comme un Athénien en qui reparaissaient les qualités exquises de l'art grec. La force en lui était toujours mariée à la grâce et la majesté à la douceur. Les dieux et les muses, les figures de philosophes et de héros qu'il avait peintes dans la chambre de la Signature, étaient conçues et dessinées comme elles auraient pu l'être par Polygnote sur les murs ou dans les tableaux du Pæcile. Ce n'est qu'après la mort de Raphaël et dans la personne de son plus grand disciple, Jules Romain, que l'École prend une physionomie absolument romaine. Les élèves de Sanzio, lorsqu'ils veulent s'inspirer de l'antique, se rapprochent des modèles que leur offrent les statues, les bas-reliefs et les frises de l'ancienne Rome, au fur et à mesure que ces modèles, enfouis depuis douze siècles dans la terre, en sont tirés par l'amour et la curiosité de ceux qui président à la Renaissance. Jean d'Udine renouvelle les arabesques et les grotesques qu'il a retrouvés avec son maître dans les excavations des thermes de Titus. Jules Romain, abandonnant le sentiment religieux qui avait triomphé dans l'École ombrienne, et qui, chez Raphaël, s'était associé sans mésalliance aux beautés de la nature et de la vie, Jules Romain semble converti au paganisme pur, et tous ses ouvrages sont désormais frappés au coin de l'antiquité, mais seulement de l'antiquité romaine, la seule, du reste, qui fût bien connue alors, parce que la Grèce tombée, depuis le milieu du quinzième siècle, aux mains des Turcs, restait fermée aux artistes italiens comme à tous les autres, et que Raphaël, faute de bien connaître l'art grec, avait été conduit à le deviner. Mathurin et Polydore de Caravage s'imprègnent et se pénètrent si bien du style antique tel qu'il est écrit dans les ruines de Rome, qu'ils finissent par ressembler eux-mêmes à des nourrissons de la louve qui allaita Romulus et Rémus. On dirait qu'ils ont fait descendre du haut de la Colonne Trajane, dans leurs camaïeux, les figures musculeuses et superbes de ces bas-reliefs, qui, en passant du bronze ou du marbre dans la peinture, conservent leur rudesse farouche, leurs formes énergiques et courtes, leurs mouvements ressentis, leur majesté héroïque, mais pesante.

Cependant, un demi-siècle ne s'est pas écoulé depuis la mort de Raphaël, que l'École romaine

est tombée en décadence. Déjà elle s'est maniérée dans les ouvrages de Taddeo Zuccaro, et surtout dans ceux de son frère Frédéric; elle essaye de concilier, comme le conseillaient les Carrache, les aménités de la couleur avec le langage austère du dessin; elle recherche les agréments de la touche; elle abdique sa supériorité et son originalité véritables qui résidaient dans le syle; elle devient bolonaise avec Domenico Feti et Andrea Sacchi. Elle s'affaiblit encore et s'affadit sous le sage pinceau de Carle Maratte. Enfin, dans les imitateurs de Piètre de Cortone, tels que Ciro Ferri, elle devient insignifiante et vide, et, négligeant l'étude de la nature pour ne vivre que de conventions et de redites, elle perd toute variété et toute saveur. Un instant, au dix-huitième siècle, Pompeo Battoni, le rival de Raphaël Mengs, essaye de relever l'École romaine de son abaissement; mais ce qui est mort est bien mort, et ceux qui voudront tenter une résurrection de l'école ne feront, comme Camuccini, que suivre l'impulsion donnée à l'Europe entière par Louis David, de façon que Rome ne trouvera plus, même dans son propre sein, de quoi régénérer la peinture éteinte. Ainsi finit cette École célèbre, qui avait atteint par Raphaël à l'apogée de sa gloire, et qui, venue au monde deux siècles avant ce grand homme, expira deux siècles après lui.

CHARLES BLANC.



École Ombrienne. *Sujets Religieux et Historiques.*

PIERO DELLA FRANCESCA

NÉ VERS 1409 — MORT VERS 1495



E. LORSAY del. PIERO DELLA FRANCESCA. J. ANSSEAU sc.

C'est un nom qui fait époque dans l'histoire de l'art que celui de Piero della Francesca. Trente ans environ avant Léonard de Vinci et le Pérugin, il introduisit dans la peinture la géométrie, la perspective, l'harmonie des proportions et des nombres, et il les employa, non pas seulement comme un praticien, mais comme un savant. Grâce aux études qu'il fit comme géomètre, il devint un dessinateur au trait sûr, précis et ferme, capable de résoudre les plus difficiles raccourcis, et il mit son savoir au service d'un esprit curieux, pénétrant et original. Aussi a-t-il mérité que sa biographie fût reconstituée et, autant que possible, élucidée par la critique moderne, et d'abord par Dragomanni, de qui l'on publiait à Florence en 1835 une vie du peintre, ensuite par Milanesi et les autres commentateurs, toujours bien avisés, de la dernière édition italienne de Vasari, enfin par M. Passavant et par MM. Crowe et Cavalcaselle.

Pietro, — Vasari et les Italiens disent plus volontiers Piero ou Pier, — était originaire de Borgo San

Sepolcro, qui n'était pas encore une ville et qui n'appartenait pas alors à la Toscane. Le nom de *della Francesca* (c'est-à-dire Pierre, fils de Françoise) lui avait été donné parce que sa mère, étant devenue veuve avant de le mettre au monde, fut chargée seule de son éducation. La date de sa naissance se place vers 1409. On ne sait positivement qui fut son maître, mais le premier document qui le concerne constate qu'en l'année 1438, lorsqu'il avait quelque vingt ans, il se trouva en relation avec Domenico Veneziano, qui était venu travailler à Pérouse [1], et que celui-ci, l'année suivante, le conduisit ou le fit venir à Florence et l'y employa aux fresques de Santa Maria Nuova [2]. Combien de temps Piero della Francesca demeura dans cette ville et à quelle époque il se sépara de Domenico, on l'ignore, car sa biographie présente une lacune d'environ douze ans, depuis son arrivée à Florence jusqu'à l'année 1451, qui est celle où il peignait à Rimini pour les Malatesta. Il est probable toutefois qu'avant 1451, le maître et l'élève — si tant est que Piero della Francesca fût l'élève de Domenico — se retrouvèrent à Lorette, où ils peignaient ensemble, selon Vasari, la sacristie de l'église, lorsque, effrayés par l'invasion de la peste, ils prirent la fuite, abandonnant précipitamment leur ouvrage, qui fut plus tard achevé par Luca Signorelli. C'est en effet de 1447 à 1452 que la peste ravagea les Marches, et, conséquemment, c'est à la même période que se rapporte le séjour des deux peintres à Lorette, ainsi que le voyage qu'aurait fait à Rome Piero della Francesca, sous le pontificat de Nicolas V. Vasari raconte que Piero peignit au Vatican, en concurrence avec Bramante de Milan, les fresques qui décoraient les Chambres, et qui furent détruites par ordre de Jules II, pour faire place aux peintures de Raphaël, représentant la *Prison de saint Pierre* et le *Miracle de Bolsène.* Ce qui est certain, c'est qu'en l'année 1451, Piero della Francesca exerçait son art à Rimini, au service de Sigismondo Pandolfo Malatesta, seigneur du pays.

On sait quel homme était ce Sigismond : une espèce de condottiere, un soldat féroce, sans foi ni loi, ou du moins sans scrupule, prompt à commettre tous les genres de méfaits, et joignant à un tel caractère, par un inconcevable amalgame, l'amour des arts et des lettres et le goût de l'architecture. Rimini lui doit la belle église de Saint-François, qu'il fit bâtir à la mémoire d'une de ses maîtresses, et qui est le chef-d'œuvre de Léon Baptiste Alberti. Dans le rôle des artistes qui furent employés à la décoration de cette église, on trouve les noms de Pisanello, de Matteo Pasti, de Vérone, qui fut le continuateur de Léon Baptiste Alberti, ceux de Gentile da Fabriano et de Piero della Francesca, et l'on voit encore une fresque peinte par ce dernier dans la chapelle des Reliques. Sigismond Malatesta y est représenté à genoux devant son patron, saint Sigismond de Bourgogne; à ses talons sont couchés deux chiens courants, de robe grise. Dans le bas de la bordure est écrit en caractères du plus pur style : SANCTUS SIGISMUNDUS. SIGISMUNDUS PANDOLFUS MALATESTA, PAN F. PETRI DE BURGO OPUS. MCCCCLI. Sur un des côtés de la fresque est peint un château dans un médaillon, avec l'inscription : CASTELLUM SIGISMUNDUM. MCCCCLVI [3].

Faute d'avoir vu la peinture originale, que nous connaissons seulement par l'estampe qu'en a donnée Rosaspina [4], nous traduirons ce qu'en disent les auteurs de la *New History of Painting in Italy*, MM. Crowe et Cavalcaselle. « La noble simplicité de cette fresque, la justesse des proportions dans les figures et leur rapport avec les entre-colonnements classiques du fond, nous montrent quel était, à cette époque, le talent de Piero della Francesca. Son dessin, poncé au moyen d'un carton sur une surface très-unie, est d'une précision

[1] Gaye, dans le premier volume du *Carteggio inedito d'Artisti*, cite une lettre de Domenico, datée de Pérouse le 1er avril 1438 et adressée à Pietro dei Medici.

[2] Cela résulte du registre de l'hôpital Santa Maria Nuova de Florence se rapportant aux années 1439-40, folio 94 verso du cahier EE.— On y lit : « M. Domenicho di Bartolomeio da Vinezia che dipinge la chapella maggiore di Santo Gidio dè dare a dì VII di Sett. f. 44 — et dè dare a dì XII di Sett. f. 2, 5. 15 posto Pietro di Benedetto dal Borgho San Sepolchro sta collui. »

[3] La figure de Sigismond de Bourgogne n'est pas nimbée ; il est coiffé d'un bonnet. Son manteau bleu est en partie écaillé, en partie repeint. Il en de même de la couleur des jambes, le fond ayant été refait, ce qui trouble l'harmonie du tout. L'habit de Malatesta est endommagé. Le poncis du dessin s'aperçoit encore au-dessous de la couleur primitive. (*Note de M. Cavalcaselle.*)

[4] A la page 272 de l'ouvrage qui a pour titre : *Basinii Parmensis opera*, où se trouve la vie de Sigismond Malatesta, écrite par le comte F.-G. Battaglini.

léonardesque. Ses chairs sont peintes d'un ton clair, froid et jaunâtre dans les clairs, transparent, gris d'encre et pointillé dans les ombres. Comme vérité, ce portrait en profil ne laisse rien à désirer, à cela près que les mains jointes du personnage sont plates, courtes et d'une forme qui n'est point particularisée. La tête du saint roi, qui est assis sur son trône, appartient à un type vulgaire, mais l'architecture du fond est d'un goût qui rivalise avec celui de Léon Baptiste Alberti lui-même. »

A en juger par d'étroites similitudes de style et d'exécution, il est présumable que ce fut peu de temps après avoir terminé à Rimini la fresque de l'église San Francesco, que Piero della Francesca fut appelé à décorer, dans l'église du même nom, à Arezzo, la chapelle de Luigi Bacci, chapelle dont les peintures avaient été déjà commencées par Lorenzo dei Bicci. Le sujet de cette décoration était la légende de la croix. Piero put y déployer à l'aise toutes les qualités qu'il possédait, savoir : le goût de l'action, le caractère plutôt historique que religieux de son esprit, l'art de mettre en œuvre les ornements d'architecture, la notion du costume, et une science de la géométrie et de la perspective que personne dans ce temps-là n'avait surpassée et qui était toute nouvelle.



CHRIST AU TOMBEAU.

Le peintre a suivi pas à pas les croyances populaires qui constituaient la légende de la croix, depuis le moment où les fils d'Adam, en ensevelissant son corps, lui mirent sous la langue la semence de l'arbre qui devait fournir le bois de la croix, jusqu'à l'exaltation de cette même croix par l'empereur Héraclius, qui, la portant sur l'épaule, entra ainsi pieds nus dans Jérusalem. Le côté pittoresque et dramatique de ces fables n'a point échappé à l'artiste. Il s'est plu à représenter, après l'ensevelissement d'Adam, l'histoire de la reine de Saba, à qui fut révélée la nature sacrée de l'arbre que Salomon avait abattu pour en faire un pont sur un torrent, l'arrivée de la reine, qui se met en prière auprès du pont, avec ses suivantes, et sa réception par Salomon. Vasari remarque la grâce et la nouveauté avec lesquelles sont habillées les femmes de la reine, les portraits vivants que Piero avait introduits parmi les figures, et les proportions exquises d'une colonnade corinthienne. Deux grands personnages debout, dont l'un gesticule et semble parler, remplissent les espaces de chaque côté de la fenêtre. Au-dessous, à la droite de la fenêtre, on voit des manœuvres occupés à élever la croix, et, à la gauche, un groupe d'hommes tirant une figure hors d'un puits avec une grue. Plus bas, deux sujets traités séparément : l'un est la *Vision de Constantin*, qui dort dans sa tente et auquel apparaît un ange, vu en raccourci, qui lui porte le signe de la victoire ; l'autre est l'*Annonciation à la Vierge*.

La même chapelle contient d'autres peintures intéressantes, toujours relatives à la légende de la croix, notamment la bataille d'*Héraclius contre Chosroës*, roi de Perse, et l'exécution de ce roi vaincu, — bataille que Vasari croit être celle de Constantin contre Maxence. — La bravoure, l'animosité, la peur, la détresse,

le désordre que jettent dans la mêlée les blessés, les mourants et les morts, y sont exprimés avec beaucoup de vérité et d'énergie. Et ce qui pour ce temps-là est un véritable tour de force, dont le seul Paolo Uccello eût été capable, on y voit un groupe de chevaux fuyant en raccourci, dont le dessin paraissait à Vasari une chose merveilleuse, bien que le peintre ne s'y montre pas très-familier avec les formes du cheval en mouvement. Proportion, anatomie, perspective, toutes ces choses qui dans nos écoles sont aujourd'hui fort connues, l'étaient fort peu alors, et naturellement elles furent d'autant plus admirées. Luigi Bacci, qui avait commandé ces fresques et qui s'y voyait avec plaisir représenté au vif, avec ses frères et d'autres Arétins, parmi les personnages qui assistent à l'exécution de Chosroës, récompensa largement l'artiste. Il fut ravi de trouver dans ces peintures une juste succession de plans qui était inconnue aux giottesques, des édifices parfaitement dessinés en perspective, des paysages profonds, une connaissance précise de l'ossature et des muscles du corps humain, une habileté enfin à rendre le nu, que Masaccio n'avait point dépassée.

Pour en citer un exemple, dans un morceau de la fresque où Piero a peint un mort que l'on ressuscite en lui faisant toucher le bois de la croix, le cadavre est parfaitement rendu, et dans la scène de l'ensevelissement d'Adam, on remarque une figure de jeune homme nu, qui, les jambes croisées, s'appuie sur un bâton, et dont le savant dessin, malgré quelque reste de roideur primitive, est digne de Luca Signorelli. Par cela même qu'il tire tout de la nature, et d'une nature qui n'est pas choisie, Piero della Francesca n'atteint pas encore à la fierté du style qui éclatera bientôt dans l'œuvre des grands maîtres de son siècle, tels que Léonard de Vinci et Michel-Ange. Ainsi sa *Vierge* d'Arezzo n'est pas suffisamment idéalisée, suffisamment belle ; ses anges n'ont rien de céleste, et la plupart de ses figures, copiées d'après des modèles plus ou moins vulgaires, sont individualisées comme des portraits, au lieu d'être généralisées comme des types. Néanmoins une certaine gravité surhumaine les distingue parfois et leur prête de la grandeur. Dans ses compositions, qui creusent l'espace et qui s'y développent en lignes bien combinées, en groupes bien distribués et mis à leur place, il y a quelque chose de plus dégagé et de plus ample que chez les premiers peintres du quinzième siècle, de même que dans ses draperies, qui sont brisées à angles vifs, encore à la manière des gothiques, il y a plus de largeur et plus de masse.

Mais une qualité tout à fait inattendue et rare, chez Piero della Francesca, c'est le sentiment du clair-obscur et de l'effet, sentiment que personne encore n'avait eu. La *Vision de Constantin* en offre une preuve qui étonne. L'ange qui apparaît à Constantin endormi est lui-même un corps lumineux, et la lumière éclairant la tente obscure y fait étinceler les armes et les cuirasses des guerriers qui veillent au repos de l'empereur. Cet effet de nuit n'aurait-t-il pas inspiré Raphaël lorsqu'il a peint, au Vatican, la *Prison de saint Pierre*, illuminée par l'ange libérateur, et les soldats dont les armes reluisent à la clarté de la lune et des flambeaux ? Le cône de lumière que forme l'ange apparu à Constantin, les côtés de la tente qui sont teints de rouge, et d'un rouge allant se perdre insensiblement dans le noir de l'obscurité nocturne, les ombres relevées par le ton pourpre de la couverture du lit impérial, doublée de blanc, la demi-teinte qui enveloppe le page endormi vu de face, et les jeux du clair et de l'obscur sur les deux autres sentinelles, tout cela était nouveau, encore une fois, et si nouveau que le dessin fait par Piero pour cette fresque et qui a appartenu à sir Thomas Lawrence, fut pris de nos jours pour un Giorgione. La vérité est que si l'on ne regardait qu'à l'effet de nuit, on aurait pu le prendre aussi bien pour un maître postérieur.

Selon toute apparence, le séjour du peintre ombrien à Arezzo se rapporte aux années 1453 et 1454. De tous les ouvrages qu'il dut y faire, en dehors de l'église San Francesco, on n'a conservé qu'un *Christ en croix*, dans une chapelle de la cathédrale, et une *Madeleine*, près la porte de la sacristie. Suivant sa manière habituelle, il a donné à cette *Madeleine* un air plutôt digne et mâle que féminin et gracieux, des mains fortes et lourdes, mais en même temps des traits réguliers, une gravité imposante et une attitude qui n'est pas commune. Il est probable que d'Arezzo, Piero revint à Borgo San Sepolcro. Là, il existe encore plusieurs peintures de sa main, notamment dans l'église de Sant'Agostino, cédée par les pères Servites aux religieuses de Sainte-Claire. On y voit, dans la sacristie, deux volets de porte peints à fresque et représentant des

Figures de saints dont Vasari a parlé, et, au maître-autel, une *Assomption de la Vierge* qui est empreinte du style péruginesque, au point qu'on l'attribuerait à un disciple de Pérugin, si l'on ne respectait le témoignage de Vasari. Ce dernier morceau est peint à l'huile, car Piero était aussi fort habile dans ce genre de



MADONE DE LA MISÉRICORDE.

peinture, qu'il pratiquait comme les Florentins, et dans lequel il fit un tableau d'autel pour la confrérie de la Miséricorde. C'est une *Madone* qui abrite sous son manteau nombre de fidèles, quatre hommes à gauche, quatre femmes à droite. Les bandes latérales de la composition, fort endommagées, sont remplies par des saints debout. Le châssis repose sur quatre niches cintrées où figurent les saints Sébastien, Jean-Baptiste, Antoine et Bernardin, et le tout porte sur un gradin qui paraît avoir appartenu à une autre peinture et qui se divise en cinq compartiments où sont peintes des *Scènes de la Passion*, entre autres un *Christ mis au*

tombeau qui se trouve gravé dans la Storia de Rosini [1]. Cet édifice de peintures est couronné par un fronton représentant le *Christ en croix* entre la Vierge et saint Jean, tout à fait semblable à celui que Piero avait déjà peint dans le dôme d'Arezzo. La Vierge manque de beauté, mais non de grandeur. Les figures de femmes qu'elle abrite sous son manteau, et qui ont de la grâce, sont toutes des portraits, ainsi que les figures d'hommes, qui sont fortement marquées à l'empreinte de la nature. Le Christ en croix est vulgaire.

« Le meilleur ouvrage de Piero, dit Passavant [2], est sans contredit la grande peinture à fresque qui « couvre la muraille dans le magasin actuel du mont-de-piété (autrefois le palais des conservateurs). Le « *Christ sortant de son tombeau* avec une bannière triomphale est une figure véritablement grandiose et « digne. Les quatre soldats endormis au premier plan témoignent, dans leur raccourci, d'une grande « intelligence de dessin et de modelé. Les têtes sont d'une vérité étonnante et l'exécution générale de la « fresque est magistrale. » Il est d'autant plus remarquable, le sentiment de grandeur qui caractérise les personnages de Piero della Francesca, que le choix des types et la recherche de la beauté n'y sont pour rien. Le Christ dont parle ici Passavant a le nez cylindrique, les lèvres épaisses d'un Maure, les yeux caves, les extrémités grosses et communes, et néanmoins il a quelque chose de formidable comme les images des Byzantins.

La date de 1460 mise au bas d'un *Saint Louis* qu'on attribue à Piero, bien qu'elle suive une inscription sans signature, attesterait la présence du peintre à Borgo San Sepolcro dans cette année-là. Quoi qu'il en soit, un autre document nous apprend qu'en 1468 les confrères de la Nunziata d'Arezzo, envoyés à Borgo San Sepolcro pour se faire peindre par lui une bannière, ne l'y trouvèrent point et l'allèrent chercher à la Bastia, petite ville voisine, où il s'était retiré depuis un an pour fuir la peste, et d'où ils rapportèrent en effet, le dimanche suivant, une bannière qui fit l'admiration des Arétins, mais qui a péri [3]. Les mémoires d'une autre confrérie, celle du *Corpus Domini*, nous fournissent encore un renseignement précieux, à savoir, qu'au mois d'avril 1469, Piero fut appelé à Urbin pour y peindre un tableau d'autel et que les frais de son voyage furent payés par Giovanni Santi, père de Raphaël, pour le compte de la ville.

C'était le temps où le duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltro, déjà vainqueur de Malatesta, entrait dans une ère de prospérité, de fortune et de gloire. La ville d'Urbin était une petite Athènes, une seconde Florence. Lui-même, ami passionné des lettres et des arts, il attirait à sa cour des poëtes, des peintres, des architectes, et comme la contrée n'en avait encore produit que de médiocres, à l'exception pourtant de Gentile da Fabriano, il avait dû s'adresser à des étrangers pour former chez lui une école. C'était, pour la peinture, le Flamand maître Juste de Gand, élève de Van Eyck, le Sicilien Lorenzo de Salerne, le Vénitien Carlo Crivelli; pour l'architecture, le Dalmate Luciano Martini di Lauranna, le Florentin Baccio Pintelli, le Siennois Francesco di Giorgio. Mais dès qu'il connut le talent de Piero della Francesca, il s'empressa de l'appeler à Urbin, où déjà florissait depuis quelques années Giovanni Santi. Entré au service du duc, Piero débuta par peindre une *Flagellation*, où il représenta, dit-on, le duc Odd' Antonio, qui avait été assassiné, et dont Frédéric était le successeur. Cette peinture, conservée à Urbino dans la sacristie de la cathédrale, est un des plus beaux ouvrages de Piero. En sa qualité de géomètre rompu à la perspective, et d'architecte, il a placé le principal groupe, celui du Christ flagellé, sous une colonnade magnifique, où Pilate, assis sur son siége de préteur, assiste à l'exécution de ses ordres. L'art de distribuer les groupes et de marquer la dégradation des plans y est porté à un degré qui révèle un peintre arrivé au terme de ses progrès.

On en peut dire autant du diptyque appartenant aujourd'hui à la galerie de Florence et dans lequel sont peints, en regard l'un de l'autre, *Frédéric, duc d'Urbin*, et *Battista Sforza, sa femme*, que l'artiste a présentés de profil pour montrer seulement par son beau côté la physionomie de Frédéric, qui avait perdu un œil dans un tournoi. Ces deux portraits, dont se souviennent tous ceux qui ont visité la galerie des Offices,

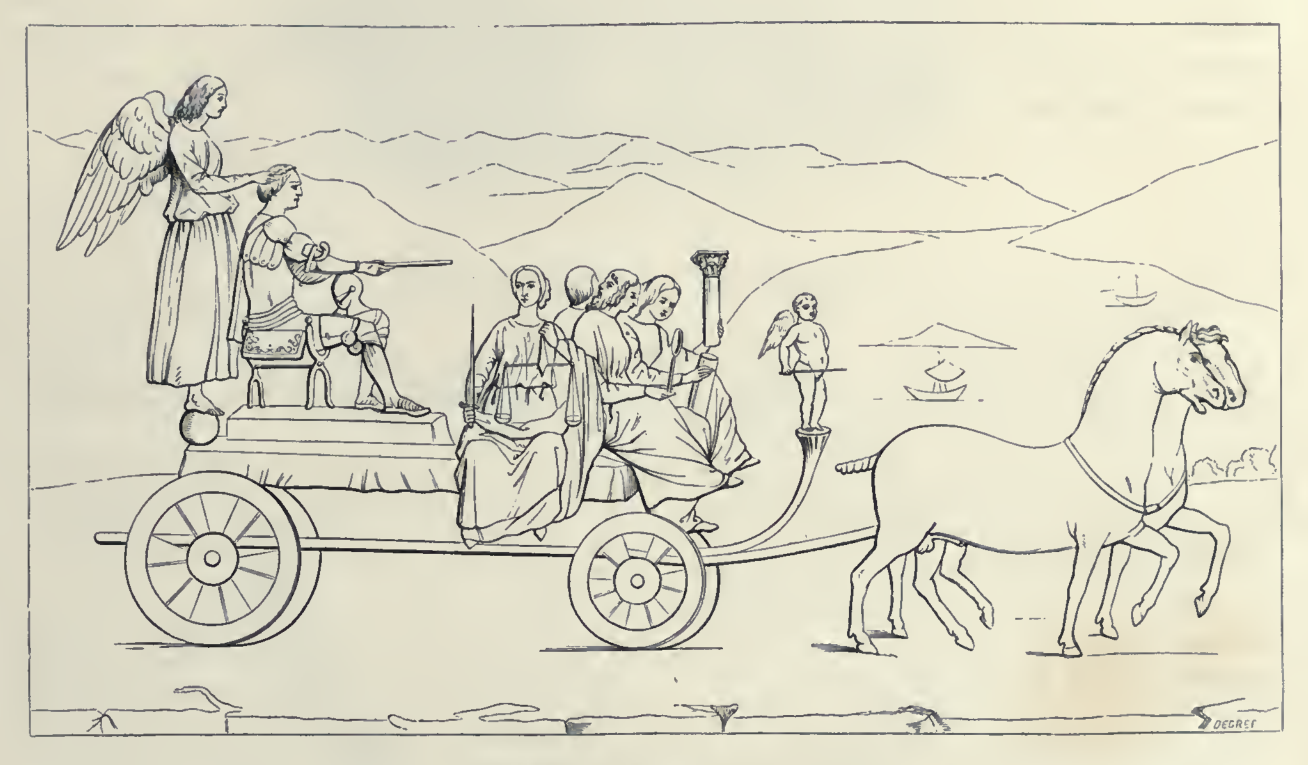
[1] La *Vierge de miséricorde* est gravée dans l'ouvrage de Rosini, planche XXXIII, et la *Déposition de croix* à la planche XXXIX.

[2] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, traduit de l'allemand, Paris, Renouard, 1860.

[3] *Mémoires de la confrérie de la Nunziata d'Arezzo*, cités par Milanesi, dans le *Giornale storico degli Archivi toscani*.

sont dignes de Léonard par la pureté et la finesse exquise du dessin, par le tendre et le fondu des couleurs. C'est au revers de ces portraits que sont représentées séparément les *Apothéoses de Frédéric et de Battista.* Monté sur un char de triomphe qui porte des figures allégoriques et couronné par une Victoire, le duc d'Urbin se détache sur un fond de charmant paysage, et les chevaux qui traînent le char sont plus vrais de formes que ceux de la fresque d'Arezzo, sans être dessinés avec autant de résolution qu'ils l'eussent été par Verocchio. Quant au char de Battista, il est traîné par deux licornes.

Il est important de le remarquer, la date de ces deux doubles peintures ne peut être postérieure à 1472, qui est l'année où mourut la femme de Frédéric, dont le portrait paraît fait d'après nature et sur le vif. D'autre part, nous savons que Piero fut appelé à Urbin en 1469 : c'est donc entre 1469 et 1472 que se placent les deux portraits dont nous parlons. De toute manière, della Francesca — qui, selon Vasari, devint aveugle à



LE TRIOMPHE DE FRÉDÉRIC, DUC D'URBIN.

soixante ans, — n'était pas encore aveugle en 1469, puisqu'on lui donnait à peindre un tableau d'autel pour la confrérie du *Corpus Domini.* Mais si la cécité lui vint à l'âge de soixante ans, il faudrait reporter sa naissance vers 1409; or, cela s'accorderait avec la date de sa mort, qui se place probablement après 1494, car, en cette année-là, il est mentionné par Luca Pacioli comme vivant encore, *à li dì nostri ancor vivente.* Vasari, d'ailleurs, assure que Piero mourut à quatre-vingt-six ans. Le même Luca Pacioli, dans son livre des *Cose d'Architetture,* publié à Venise en 1509, parle de Piero della Francesca comme d'un homme qui serait mort « après avoir été le roi de l'art, quand il avait le pouvoir de travailler, comme il l'a prouvé à Urbin, à « Bologne, à Ferrare, et spécialement à Arezzo, en peignant sur mur et sur toile, à l'huile et en détrempe. »

Pour le dire en passant, Luca Pacioli est accusé par Vasari d'avoir été le plagiaire impudent de Piero, en publiant, sous son nom, à lui Pacioli, un traité de perspective que son maître avait composé et dont les manuscrits étaient tombés, après la mort du peintre, dans les mains de son disciple. Mais si Vasari eût pris la peine d'y regarder de plus près, il aurait reconnu l'injustice de son accusation. Bossi a réhabilité sur ce

point la mémoire de Luca Pacioli, en faisant observer que, loin d'usurper l'ouvrage de son maître, le bon moine annonce, dans son livre de la *Divina Proporzione*, l'intention de mettre au jour le traité de perspective écrit par Piero della Francesca, ce qui exclut évidemment toute idée de mauvaise foi et d'usurpation... Du reste, le passage ci-dessus confirme l'assertion de Vasari que Piero fut mandé par le duc Bono à Ferrare, et qu'il y peignit plusieurs fresques dans le palais (de Schifanoïa), fresques détruites plus tard sous le règne du duc Ercole, lorsque le palais fut élevé d'un étage. Quant au séjour de Piero à Bologne, il n'en reste aucune trace.

Le peu que nous avons vu des peintures de Pier della Francesca révèle un artiste supérieur, comparable, pour la finesse, à Léonard de Vinci. Ses portraits, qu'il aimait à peindre de profil, parce qu'il recherchait la délicatesse du dessin et l'expression par le contour, ses portraits, dis-je, ont l'individualité, l'intimité, l'accent, la vie des médailles de son fameux contemporain Vittore Pisano. Ils sont peints, — du moins ceux de la Galerie nationale, — sur des panneaux enduits d'une couche de plâtre fin dont le grain transparaît au travers d'une peinture légère, en détrempe, très-peu chargée d'ombres, et empâtée seulement dans le rendu des étoffes et des ornements brodés ou brochés qui en épaississent le tissu. Ses fonds sont d'un beau bleu turquoise... En somme, Pier della Francesca n'est, si l'on veut, qu'un précurseur, un ancêtre, mais c'est un ancêtre illustre, un grand précurseur.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les ouvrages de Piero della Francesca ne se trouvent guère qu'en Italie. Le musée du Louvre et les autres musées de l'Europe, à l'exception de la National Gallery, en sont dépourvus.

BORGO SAN SEPOLCRO, patrie de l'artiste. — Dans l'église de Sant'Agostino, une *Assomption de la Vierge* au maître-autel, et des *Figures de saints* peintes sur deux volets de porte, dans la sacristie. Ce dernier morceau est peint à l'huile.

Au palais des conservateurs, devenu aujourd'hui le mont-de-piété, une *Résurrection de Jésus-Christ* avec quatre figures de soldats endormis. Il existe un portrait à l'huile de Piero della Francesca dans la famille des Marini Franceschi, descendants du peintre. La même famille possède quatre figures de saints, un peu plus qu'à mi-corps, et qui, bien qu'endommagées, portent encore l'empreinte du style de Piero.

Dans la petite église de l'hôpital, une *Madone de la miséricorde* peinte pour la confrérie de ce nom. Elle est gravée dans la présente notice. A cette peinture est joint un gradin divisé en compartiments représentant les *Scènes de la Passion;* elle est surmontée d'un fronton où l'on voit le *Christ en croix*. On attribue encore à Piero della Francesca un *Saint Louis*, évêque de Toulouse, peint à fresque dans la première salle du tribunal royal.

AREZZO. — Dans l'église San Francesco, la chapelle des Bacci renferme encore de précieuses peintures du maître; mais endommagées. Le sujet de ces peintures est la légende de la croix ; nous les avons décrites plus haut.

RIMINI. — Dans l'église de San Francesco, une fresque représentant *Sigismond Malatesta* à genoux devant son saint patron ; à ses pieds sont deux chiens courants.

URBIN. — Dans la sacristie de la cathédrale, une *Flagellation* sous une colonnade en perspective, où l'on voit Pilate sur son siége.

FLORENCE. — Dans la galerie des Offices, les *Portraits* de Frédéric, duc d'Urbin et de sa femme peints sur un diptyque; au revers de chacun de ces portraits est représenté le triomphe du personnage en manière d'apothéose. Un de ces *Triomphes* est ici gravé.

LONDRES. — La *National Gallery* renferme trois morceaux précieux de Pietro della Francesca. 1° Un portrait en buste et en profil, de grandeur naturelle, qu'on suppose être celui d'Isotta de Rimini, quatrième femme de Sigismond Malatesta. Ce portrait, peint sur bois, en détrempe, probablement vers 1451, provient de la collection Lombardi Baldi, à Florence;

2° Le *Baptême du Christ;* ce tableau, peint comme le précédent, est inachevé. Il se compose de six figures principales, grandeur demi-nature, et il provient du prieuré de Saint-Jean-Baptiste, à Borgo San Sepolcro; il fut acheté à la vente Uzielli, en 1851;

3° Portrait présumé de la comtesse Palma, d'Urbino, buste en profil, de grandeur naturelle, peint aussi à la détrempe sur bois. Il appartenait à la maison Pancrazi, à Ascoli.

Dans la collection de M. Barker, qui appartenait autrefois à la famille des Marini Franceschi, une *Vierge* à genoux devant son enfant nouveau-né, avec cinq figures d'anges qui chantent ou font de la musique, d'un côté; de l'autre, saint Joseph et deux bergers. Ce morceau a beaucoup souffert et il semble même, au dire de MM. Crowe et Cavalcaselle, être resté inachevé.

Paris. — Imp. [illegible]



École Italienne. *Sujets religieux.*

GIOVANNI SANTI

NÉ EN 1435? — MORT EN 1494.



Lors même que Giovanni Santi n'eût pas été le père de Raphaël, il serait impossible de ne pas lui donner place dans l'*Histoire des Peintres*, tant à cause du rôle qu'il a joué parmi les maîtres de l'École ombrienne que du livre précieux qu'il a écrit en prose rimée sur l'histoire de son pays. Du reste, autant il avait été négligé par les biographes, qui l'ont traité de peintre médiocre, de pauvre artiste, autant aujourd'hui on a mis de soin à réhabiliter sa mémoire, à rechercher la trace de ses ouvrages et à exhumer ses poésies. En 1822, le père Luigi Pungileoni publiait sur Giovanni Santi un volume de choses intéressantes et de documents curieux. Depuis, Passavant, dans sa biographie de Raphaël, a consacré à Giovanni Santi trente-deux pages dans lesquelles il a rassemblé tout les faits relatifs à la vie de ce peintre, sans compter trente-deux autres pages qui renferment de nombreux extraits de la *Chronique rimée*, c'est-à-dire du poëme historique composé par Giovanni en l'honneur du duc d'Urbin, Frédéric de Montefeltro.

Né à Colbordolo, petit bourg situé dans le duché d'Urbin, Giovanni s'appelait de son nom patronymique *Sante* ou *Santi*, que les Italiens, pour plus d'euphonie, changèrent en Sanzi et Sanzio. Sa famille n'était pas sans quelque fortune, mais elle avait été aux trois quarts ruinée en 1446, lorsque Sigismond Malatesta, traversant avec les troupes du pape le duché d'Urbin, mit à feu et à sang le bourg de Colbordolo, où le grand-père de Giovanni, Peruzzolo Sante, possédait une maison sur la place du Château, avec quelques dépendances rurales. Le fils de Peruzzolo, c'est-à-dire le père de Giovanni,

était courtier et commerçant en blé. Retiré à Urbin, il y habitait sur la place du Marché une maison qu'il avait louée 13 ducats par an à la confrérie de la Miséricorde. Le 28 octobre 1457 et le 30 avril 1461, il fit diverses acquisitions importantes de terres et de maisons, et en 1463 il acheta, pour la somme de 240 ducats, dans la rue de la Montagne, *contrada di Monte*, deux maisons contiguës dont l'ensemble, dit Passavant, forme encore aujourd'hui une des constructions remarquables de ce quartier. C'est là que naquit Raphaël.

Federigo di Montefeltro, qui avait obtenu, en 1474, du pape Sixte IV le titre de duc, gouvernait alors le duché d'Urbin. C'était un homme de guerre, un capitaine de premier ordre; mais il avait aussi l'amour de la littérature, de la poésie et des arts. Lorsqu'une fois il eut assuré l'indépendance de son duché, il donna carrière à ses nobles goûts et devint dans son pays, avec moins de magnificence et d'éclat, une sorte de Laurent de Médicis. L'impulsion qu'il donna, non-seulement à l'architecture, sous la conduite d'un maître, Luciano di Lauranna, mais à tous les arts qui en dépendent, fut cause que Giovanni Santi, qui aurait pu suivre la carrière dans laquelle son père s'était enrichi, préféra étudier « l'art admirable de la peinture[1]. » Qui lui enseigna cet art admirable, c'est ce que nous ignorons, et il est étrange qu'un écrivain qui a parlé de tous les artistes qu'il a connus ne nous ait pas désigné celui d'entre eux qui avait été son maître. Du reste, les artistes illustres abondaient alors à Urbin et dans le duché où Frédéric commençait à élever des palais, des édifices de tous genres qu'il entendait faire décorer magnifiquement : c'étaient Pier della Francesca, Fra Carnevale, Luca Signorelli et le Flamand Justus de Gand, élève de Van Eyck, et le Florentin Paolo Uccello, et Melozzo da Forli, avec lequel Santi s'était particulièrement lié[2], sans parler des architectes Paccio Pintelli, Francesco di Giorgio, venus de Florence et de Sienne, et du sculpteur milanais Ambrogio di Baroccio, qui tous avaient déjà de la renommée et ont laissé un nom. Comment s'était nouée l'amitié de Melozzo et de Giovanni ? Il est difficile de le dire, car on n'a pas connaissance que Melozzo ait vécu à Urbin, ni même qu'il y soit venu ; mais on peut supposer que Santi, comme beaucoup d'artistes de son temps, avait voyagé de ville en ville, et connu Melozzo dans une de ses pérégrinations. Quoi qu'il en soit, la peinture de Giovanni n'ayant pas un style fortement caractérisé, il n'est pas aisé de dire où il puisa ses enseignements, car si quelques-uns de ses ouvrages rappellent par moments Pérugin, d'autres se rapprochent quelque peu de Mantegna, pour lequel d'ailleurs il professait une admiration profonde[3]; le reste n'a de ressemblance frappante avec aucune des peintures contemporaines, si ce n'est peut-être avec celles de Melozzo.

La première œuvre bien authentique de Giovanni Santi est celle qu'il fit pour l'église Santa Maria Nuova, à Fano, et qui est gravée dans Rosini. «Ce tableau, représentant une *Visitation de la Vierge*, dit M. Passavant était encore cloué, il n'y a pas longtemps, contre le mur au-dessus de l'orgue. Les plaintes de quelques amis des arts l'ont fait placer au premier autel, du côté gauche de l'église. Dans cette rencontre des saintes femmes, la tête de la Vierge exprime une modestie angélique. Élisabeth salue avec allégresse. Près d'elles, saint Joseph dans une attitude digne, et plusieurs figures de femmes qui ont beaucoup de charme. Au premier plan, par terre, une bande de papier porte cette inscription : *Johannes Santis di Urbini pinxit.* Les figures sont trop élancées, les mains et les pieds trop effilés, mais le dessin, quoiqu'un peu raide, ne manque cependant pas de correction. Les draperies, d'un beau jet, ne sont point dans le goût de Mantegna. En somme, l'exécution de cette peinture annonce encore le tâtonnement et la recherche. »

La dernière observation que fait ici Passavant est fort juste, l'indécision est le caractère de cette peinture. Divers styles s'y trouvent mêlés : l'un raide, archaïque et solennel, qui est celui des deux figures principales, Élisabeth et la Vierge; l'autre, plus souple, plus élégant et déjà semblable au Pérugin. On dirait même que ce tableau émane de deux mains différentes, tant la figure de jeune femme qui est derrière Élisabeth et qui porte des vêtements chiffonnés de plis gracieux et vivement cassés, rappelle la manière péruginesque jusque

[1] On lit dans la dédicace que Giovanni fit de son poëme au fils de Frédéric : *Ma giungendo a l'etade ch' io sarei forsè stato disposto a qualche più utile virtù da poi molto negotii per guadagnarmi il victo, mi dette alla mirabile arte di pittura.*

[2] Dans le 91[e] chapitre de la *Chronique rimée*, en faisant l'énumération des peintres fameux de son temps, Giovanni Santi consacre ces deux vers à son ami Melozzo : *Non lasciando Melozzo a me si caro. — Che in prospectiva ha stesso tanto il passo.*

[3] Giovanni Santi, qui parle brièvement des peintres célèbres, insiste sur les mérites de Mantegna, dont il vante *le mirabil pitture.*

dans sa coiffure, tandis que celle qui est placée au bord du cadre, derrière la Vierge, est drapée dans un goût qui, devenu plus simple et plus grand, sera celui de Raphaël. Le fond du tableau est un paysage qui a beaucoup de rapport avec ceux de Mantegna, particulièrement sur le devant, où l'on voit des couches de pierres, des strates semblables à celles que le grand peintre a si complaisamment rendues dans sa fameuse estampe de la *Mise au tombeau*, et qui ont été imitées par Jean Bellin dans son *Christ au jardin des Oliviers*. Une remarque à faire aussi, c'est la manière uniforme dont les mains, effilées et longues, sont



VISITATION (Église Santa Maria Nuova à Fano).

présentées et dessinées : le pouce très-éloigné des autres doigts, qui sont unis et raides, sauf le petit doigt, qui s'écarte en se repliant avec une certaine coquetterie. Au second âge de la peinture, les maîtres, trouvant difficile le dessin des extrémités, les étudièrent avec soin dans quelques attitudes choisies, et ils se firent des poncifs de mains et de pieds qu'ils répétèrent sans scrupule jusqu'à la fin. Pérugin fut de ce nombre.

Mais il existe à Fano, dans l'hôpital Santa Croce, un autre tableau d'autel peint par Giovanni Santi, probablement dans un âge plus avancé, car il est d'une exécution plus savante et plus ferme ; c'est une Madone assise sur un trône, ayant sur ses genoux l'Enfant, qui donne la bénédiction d'une main et tient de l'autre un œillet. Il porte au cou un collier de corail et sa poitrine est couverte d'un léger voile rose. La Vierge est revêtue d'une robe d'un rouge changeant ; sur sa tête est ajusté un péplum bleu d'azur qui

s'attache sur son sein avec une pierre précieuse et qui la couvre jusqu'aux pieds. Ce groupe se détache sur une tenture cramoisie que soutiennent de leurs ailes des séraphins pleins de grâce. A la gauche de la Madone, sont représentés le patriarche de Constantinople Zacharie et sainte Hélène. Celle-ci, dans son manteau de pourpre, est une noble figure, majestueuse et modeste, dont les draperies ont de la dignité et de l'ampleur. Elle porte un voile d'or, une barrette dans le goût gothique et le diadème impérial. Elle tient dans une main un clou de la Passion et dans l'autre la croix. A ces figures font pendant, sur la droite, saint Roch montrant ses plaies, et saint Sébastien, dont la tête en profil perdu semble avoir inspiré à Raphaël cette manière de représenter le visage en raccourci, dont il a usé avec tant de bonheur quelquefois.

Certaines fautes singulières contre le costume déparent ce tableau. Ainsi le saint Roch est coiffé d'un chapeau noir fait pour la pluie, chaussé de bottines et tenant à la main un bourdon; il a l'air d'un pèlerin, ce qui s'accorde fort mal avec son manteau écarlate et la richesse de son habit. Mais il est juste de dire que cet ensemble de convenances historiques et ethnographiques, cette science des mœurs et des habits, qu'en Italie on appelle *il costume*, n'existait pas encore dans ce temps et que les plus habiles peintres ne les observaient pas mieux que Giovanni Santi. Dans le fond s'étend un paysage agreste, accidenté de collines et de chutes d'eau, sous un ciel bleu traversé de nuages blancs. Cette peinture, un des chefs-d'œuvre du maître, présente une mauvaise disposition de figures et quelques défauts qui, d'ailleurs, sont communs à tous les peintres du quinzième siècle, à tous les précurseurs, savoir: des formes grêles et longues, les mains et les pieds dessinés sèchement, des contours noirs, un modelé qui n'est point suffisamment adouci par la délicatesse des demi-teintes, et enfin quelque puérilité dans le luxe des accessoires.

La date des tableaux de Fano ne nous est point connue, mais il est vraisemblable que ces deux peintures furent faites à des époques différentes; car la première, celle de Santa Maria Nuova, est très-inférieure à la seconde. Le ton général est froid et plat; les contours y ont encore plus de dureté et la perspective aérienne en est complétement absente. L'une et l'autre, toutefois, sont authentiques et portent la signature du peintre, sans millésime. On ne sait donc point si le voyage ou plutôt les voyages de Giovanni Santi à Fano eurent lieu avant ou après son mariage. La femme qu'il épousa se nommait Màgia Ciarla; elle était fille de Battista Ciarla, riche négociant d'Urbin, *uomo facoltoso dedito alla mercatura* [1]. Magia était sœur de Simone Ciarla, que Raphaël chérissait comme un second père; c'est la qualité qu'il lui donne dans les lettres autographes où il l'appelle *carissimo quanto padre*. La dot assurée à Magia était de 150 florins, ainsi qu'il résulte d'une quittance délivrée par Giovanni Santi à son beau-père, le 27 février 1489, laquelle a été trouvée dans les archives du notaire Battista da Scotaneto. De ce mariage, qui fut contracté en 1482, naquirent trois enfants, deux garçons et une fille. Raphaël, né en 1483, était l'aîné de ces trois enfants. Le 20 septembre 1485, son frère mourut, et cette perte dut redoubler la tendresse de Giovanni et de Magia pour l'unique enfant mâle qui leur restait. La mère de Raphaël n'avait pas voulu le confier à une nourrice, elle l'avait allaité elle-même, se conformant en cela, du reste, au désir de son mari [2]. Jamais enfant ne fut plus cher à ses parents que Raphaël, et il semble que le seul fait de lui avoir donné au baptême le nom d'un ange, nom que personne encore n'avait porté dans sa famille, soit à lui seul une marque de tendresse particulière et comme la révélation d'un pressentiment.

L'année qui précéda son mariage, Giovanni Santi fut appelé à Cagli, petite ville du duché d'Urbin, pour y peindre à fresque la chapelle de la famille Tiranni, dans l'église des Dominicains. Celui qui lui demanda ce travail, Pietro Tiranni, était un patricien attaché à la cour d'Urbin. Les documents retrouvés par le père Pungileoni établissent que Tiranni était, en 1502, chancelier, c'est-à-dire secrétaire de Giovanna Feltria della Rovere, fille de Fréderic, et mariée au préfet de Rome. Ce personnage ayant perdu sa femme, en 1487, en ressentit un profond chagrin; il lui fit élever, dans sa chapelle, un mausolée par l'illustre architecte Bramante, et il chargea Giovanni Santi de peindre la muraille à laquelle serait adossé le mausolée. Au-dessus du sarcophage, dans un enfoncement en forme de niche, l'artiste a peint le Christ à mi-corps,

[1] Luigi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*. Urbino, 1822.

[2] Volle non avendo altri figliuoli, come non ebbe anco poi, che la propria madre lo allatasse. *Vasari*. — On voit que Vasari croyait Raphaël fils unique.

sortant du tombeau, et à ses côtés saint Jérome et saint Bonaventure. La tête du Christ exprime fortement la douleur; sa tête, un peu grosse, a le caractère osseux du type ombrien; son corps est maigre et l'anatomie en est recherchée et ressentie. Les mains sont très-peu faites, comme on le voit dans les



VIERGE ET SAINTS

ouvrages de Melozzo, les têtes caractérisées par un passage assez brusque de la lumière à l'ombre. Le ton général est celui d'une aquarelle d'un jaune brun. Sur la plinthe on lit l'inscription : Baptistę conjugi Pientiss. Pe. Callen s. d. mccccLxxxi, inscription qui nous donne à peu près la date de la fresque, car il est à présumer que celle-ci fut exécutée peu de temps après la mort de Battista, c'est-à-dire en 1481 ou 1482.

Le mausolée dont nous parlons est contigu à la chapelle des Tiranni. L'autel de cette chapelle est surmonté

d'un arc à forte saillie soutenu par deux colonnes corinthiennes. Dans les tympans de l'arc sont des médaillons ovales représentant le sujet de l'*Annonciation*, l'ange d'un côté, la Vierge de l'autre. Le mur du fond est couvert par une fresque représentant la Madone assise sur un trône en forme de niche et entourée de saints. Elle tient l'Enfant debout sur ses genoux et presque nu, et elle le présente à l'adoration de deux anges, aux têtes charmantes, et de quatre saints, parmi lesquels on remarque surtout la figure expressive d'un saint François, qui est sans barbe, contrairement à la tradition. Un mur de marbre sert de fond à cette Madone ainsi entourée. Au-dessus, s'ouvre un lointain où l'on aperçoit, à quelque distance, une montagne sur laquelle est représentée en petites figures une *Résurrection*. Le Christ s'élève tenant une bannière à la main et bénissant, tandis que les gardes du sépulcre, au nombre de huit, dorment encore couchés, assis ou renversés dans des attitudes variées, offrant des raccourcis savants, semblables à ceux que Mantegna et Melozzo se plaisaient à dessiner pour montrer ou exercer leur talent dans la perspective. Un de ces gardes, qui est assis, la tête et les coudes sur ses genoux, est une figure dont la grâce naïve et saisissante présage Raphaël. On remarque aussi deux autres soldats endormis dont les jambes pendent sur un précipice. Pungileoni assure que le personnage du Christ ressuscité fit une telle impression sur Raphaël, qu'il ne l'oublia jamais et qu'il en reproduisit l'image dans ses fameux cartons pour les tapisseries du Vatican.

Le morceau principal de cette belle fresque, je veux dire la Madone entourée de saints, passe pour être supérieure aux ouvrages peints en détrempe par Giovanni Santi. Les contours y sont moins rigides; il y a dans le dessin plus d'animation et de souplesse, et dans le coloris plus de fraîcheur. Suivant les habitudes archaïques, le peintre a prodigué l'emploi de l'or; il en a mis sur les frises de l'architecture feinte, sur les chapiteaux des colonnes, sur les feuilles des modillons en consoles et dans les arabesques dont le trône de la Vierge est orné. On a cru voir les traits de Raphaël, âgé alors de neuf ans, dans la figure de l'un des anges qui sont à la gauche du trône [1]. Rien n'est plus facile à croire; mais il faut pour cela que Santi, qui, certainement, peignit en 1481 la fresque du mausolée contigu à la chapelle, n'ait peint la fresque de la chapelle même que dix ans plus tard, ce qui d'ailleurs n'a rien d'impossible. Toujours est-il que ce grand ouvrage n'est pas celui « d'un artiste médiocre, d'un pauvre artiste. »

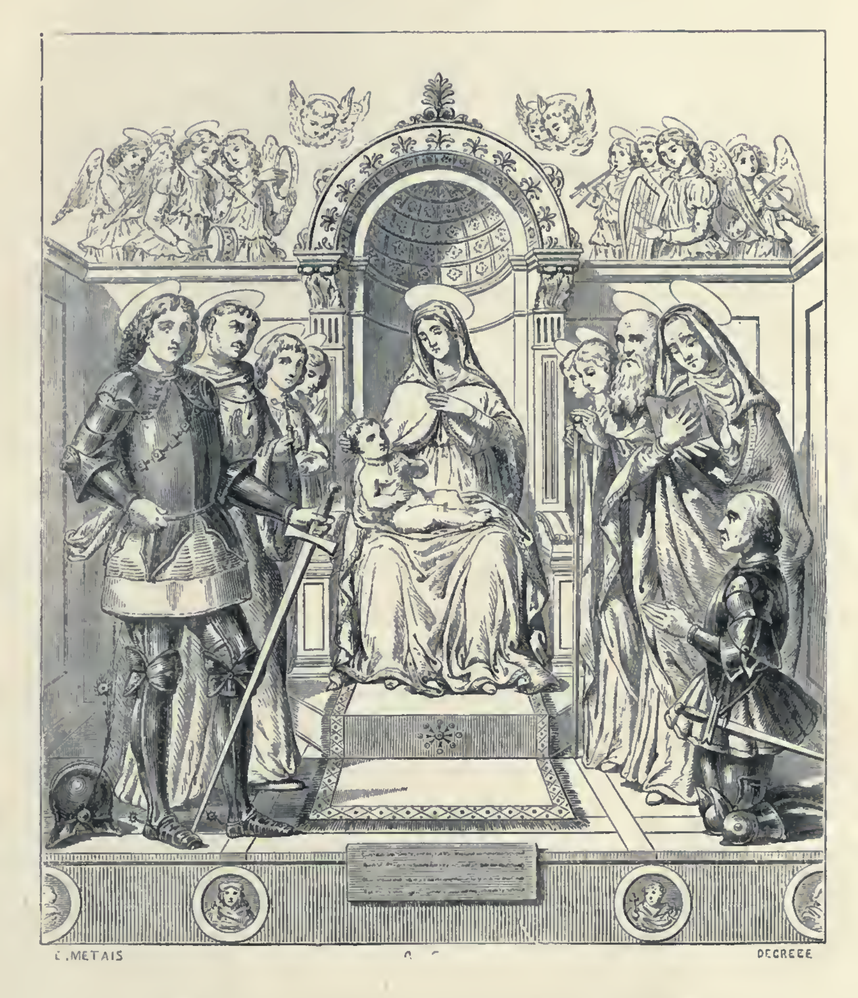
Un fait assez curieux à noter, c'est que Giovanni Santi, qui employait tant d'or dans ses peintures, joignait l'état de doreur à celui de peintre. Pungileoni a trouvé dans les livres de comptes de la confrérie du Corpus Domini, la mention de sommes payées à Giovanni Santi (deux ducats d'or en or) pour avoir doré des candélabres, des anges en bois et autres meubles d'église. Mais en dehors de son art, sa plus chère préoccupation était la poésie. Avant son mariage il avait entrepris un poëme, ou pour dire mieux une chronique rimée des faits et gestes de Frédéric, duc d'Urbin. Cette chronique, dont le manuscrit appartient à la Bibliothèque du Vatican et provient des Codici Ottoboniani, se compose de 224 feuillets in-folio, d'une bonne écriture du quinzième siècle, avec quelques corrections qui, sans doute, sont de la main de l'auteur. L'ouvrage se divise en 23 livres et en 99 chapitres. Giovanni le dédia au duc Guidobaldo, qui avait succédé à Frédéric, son père, en 1482. Nous n'avons lu, de ce long poëme, que les citations étendues qu'en donne Passavant; mais autant que nous pouvons être juge d'un livre écrit dans une langue qui n'est pas la nôtre, il nous paraît que les annotateurs siennois et florentins du dernier *Vasari* ont fort bien apprécié le poëme de Giovanni, en disant : « Ce travail plein de digressions, de notices sur l'histoire et sur l'art, de traditions et de fables, est plutôt un centon qu'un poëme. La composition a peu de mérite; la marche en est défectueuse et la diction incorrecte; rarement on y voit briller un rayon de vraie poésie. Toutefois ce sera un précieux témoignage des sentiments de Giovanni et de la richesse de ses fantaisies [2]. »

Ce qu'il y a pour nous de plus intéressant dans la *Chronique rimée*, c'est l'énumération qu'y fait Giovanni, au chapitre 91, de tous les peintres fameux de son temps, et l'on doit remarquer, à son honneur

[1] Ce tableau est gravé dans l'édition allemande du *Raphaël* de Passavant, planche III, et dans les *Mémoires* de Dennistoun, p. 46.

[2] *Deffettosa la condotta, la dizione scorretta, e rare volte vi traluce un raggio di vera poesia.*

qu'il ne s'est pas trompé dans la distribution de ses éloges, car ceux que la postérité a rangés, depuis, parmi les grands maitres sont justement les mêmes que Santi a le plus vantés. Dans sa liste figurent Van Eyck et son disciple Roger Van der Weyden, Gentile da Fabriano et Giovanni da Fiesole, Filippo Lippi, Peselli, Masaccio, Paolo Uccello, Pier del Borgo (della Francesca) Ghirlandajo, Filippino Lippi, Sandro Botticello, Luca Signorelli de Cortone, le célèbre Antonello de Sicile (de Messine), Jean et Gentil Bellin, Rosellini, Andrea Verocchio, Desiderio (da Settignano), Jacopo delle Fonte, et Pisano, le graveur en médailles, et Melozzo da Forli, si habile en perspective, et « qui m'est si cher », dit l'auteur, *a me si caro*.



ADORATION DE LA VIERGE (Couvent du Mont Fiorentino, près Urbin).

Mais Giovanni insiste particulièrement sur Pérugin et Léonard de Vinci, qu'il qualifie de peintres divins, *che son divin pittori*. Il cite Donatello, le grand sculpteur, *l'alto Donatello*. Enfin, dans ce même chapitre se trouvent les vers que nous avons plus haut transcrits sur Andrea Mantegna. Le seul nom dont l'absence soit notable dans l'énumération du chroniqueur est celui de Justus de Gand, qui avait pourtant habité Urbin pendant quatorze années, et y avait laissé des peintures d'un grand prix, entre autres celle de l'église du Corpus Domini, représentant la *Communion des Apôtres* sous les traits de Frédéric et des ambassadeurs persans qui étaient venus le visiter. Le silence gardé par Giovanni sur Justus de Gand ne peut guère s'expliquer que par quelque animosité personnelle.

Il est permis de penser qu'un auteur aussi bien renseigné sur les artistes florentins avait fait le voyage de Florence. Ce qui est certain, c'est qu'il ne demeura pas toujours à Urbin, et qu'il fut appelé dans le duché

et dans les pays limitrophes, notamment à Pesaro, où il peignit, en détrempe sur toile, un tableau de *Saint Jérôme*, d'une rudesse heureuse et convenable au sujet; puis à Gradara, village voisin de Pesaro, où il a laissé une Madone avec quatre saints, malheureusement endommagée par l'écartement des joints du panneau et par des frottements, mais remarquable encore par un sentiment de grâce et de tendresse qui, transmis du père au fils, allait devenir si admirable. Quant au tableau de Sinigaglia, qui est l'*Annonciation* aujourd'hui conservée au musée Brera, Giovanni en reçut la commande en 1488. L'année suivante, il fut chargé de peindre un tableau d'autel — une Madone avec des saints, des anges et la donataire — pour la chapelle des Pianani, dans l'église des Franciscains, à Urbin. Ce morceau, dont nous donnons ici un trait d'après la gravure que MM. Crowe et Cavalcaselle en ont publiée, est un des meilleurs ouvrages de Giovanni. « Jamais, disent ces deux écrivains, — qui ont sur nous l'avantage d'avoir vu l'original, — jamais il n'a été plus vrai dans ses têtes d'après nature, plus précis et plus ferme dans son dessin, plus en possession de sa manière. Le visage de la Vierge exprime une mélancolie résignée et il annonce Raphaël. L'enfant est charnu et rond comme ceux de Pérugin, et les anges sont charmants par la beauté de leurs formes et la grâce enfantine de leurs gestes et de leurs mouvements. Les reflets dans l'armure de saint Michel sont rendus avec beaucoup de soin et de vérité, mais la couleur du tout est encore froide et crue. » *New History of Painting in Italy*, vol. III, p. 397.

A la même époque se rapporte le grand tableau peint par Giovanni pour la chapelle des Buffi, dans l'église des Franciscains, à Urbin. C'est encore une Madone assistée de quatre saints. Du reste, malgré la dédicace de son poëme au duc Guidobaldo, l'on ne voit pas que Giovanni Santi ait reçu beaucoup de gracieusetés de son souverain, si ce n'est qu'il fut employé avec d'autres artistes à décorer les arcs de triomphe qui furent élevés dans la ville pour célébrer le mariage de Guidobaldo avec Elisabetta de Gonzague. Deux ans après, dans le seul mois d'octobre 1490, Giovanni perdit coup sur coup sa mère, sa femme et une fille en bas âge. Il resta donc seul avec Raphaël, qui était alors dans sa neuvième année et qui avait encore besoin des soins d'une mère. C'est là, sans doute, ce qui explique le second mariage de Giovanni avec Bernardina, fille de l'orfévre Pietro Parte, mariage qui fut contracté dans l'église Santa Agata, le 25 mai 1492, sept mois seulement après la mort de Magia. Bernardina lui apportait en dot 200 florins.

De ce mariage naquit une fille, nommée Élisabeth, mais elle naquit quelques mois après la mort de son père, qui eut lieu le 1er août 1494. Le testament de Giovanni nous a été conservé; on le trouvera dans l'*Elogio storico* de Pungileoni. Il y nommait son frère, Bartolommeo, tuteur de Raphaël, et son beau-père, Parte, curateur de l'enfant dont Bernardina était grosse. Il stipula aussi que sa sœur Santa, sa femme Bernardina, auraient le droit d'habiter sa maison, à la condition, pour sa femme, de rester veuve. Suivant ses dernières volontés, Santi fut inhumé dans l'église des Franciscains, par les soins de sa famille et de son élève, Evangelista di Pian di Meleto.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Milan, Galerie Brera. — L'*Annonciation*, provenant de l'église de la Madeleine, à Sinigaglia.

Gradara, village voisin de Pesaro. — Tableau d'autel, la *Vierge* et quatre saints, l'Enfant joue avec un chardonneret, au fond, des séraphins soutenant une draperie : Joannes San. Urb. pinxit.

Fano. — Dans l'église de l'hôpital Santa Croce, la *Vierge* avec l'Enfant qui bénit, d'un côté, l'impératrice Hélène et Zacharie, patriarche de Constantinople; de l'autre, saint Roch et saint Sébastien, signé : Johannes Santis Urbi F.

A Santa Maria Nuova de la même ville, une *Visitation*. On y voit Élisabeth, saint Joseph et plusieurs femmes : Joannes Santis di Urbini pinxit.

Pesaro, dans l'église San Bartolo, hors des murs. — *Saint Jérôme* assis sur un siége splendidement décoré, deux anges en adoration, dans les airs.

Cagli. — Une *Pietà* entre deux saints, sur la tombe d'une femme de la famille Tiranni.

Urbin. — Dans la confrérie de Saint-Sébastien, ce *Saint* livré au bourreau, entouré d'hommes et de femmes de la congrégation.

Dans l'église des Franciscains, chapelle des Buffi, une *Madone* entre quatre saints, les époux Buffi agenouillés avec leur enfant. — Deux autres tableaux, l'*Archange Raphaël et Tobie*, et *Saint Roch*.

Castel Durante. — *Madone* sur un trône, à droite, Cressentino en armure; à gauche, saint François; derrière la balustrade, deux anges.

Berlin. — Autour de la *Vierge* se groupent les saints Thomas, Jérôme, Thomas d'Aquin et Catherine.

Montefiore. — Dans l'hôpital, la *Vierge*, dont la draperie est tenue par deux anges, porte l'Enfant qui bénit; au-dessous, sept membres de la confrérie de la Miséricorde, à genoux, et une femme jeune et belle avec son petit enfant; autour, saint Pierre, saint Paul, saint Jean et saint François. Dans le haut, deux petits anges à genoux.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets de Sainteté.*

PIERRE PÉRUGIN

NÉ EN 1446. — MORT EN 1524.



Nous vivons dans un temps favorable pour écrire la vie de ces maîtres du quinzième siècle qu'on appelle les précurseurs, parce qu'ils annoncèrent la perfection de leurs disciples sans y atteindre eux-mêmes; car jamais ils ne furent plus estimés qu'ils ne le sont aujourd'hui dans toute l'Europe. Il y a trente ou quarante ans, Pierre Pérugin n'était pour l'école de David qu'un gothique dont on faisait peu de cas, et qui n'avait guère d'autre mérite que celui d'avoir été le maître de Raphaël. Aussi, quand une ville de province demandait quelques tableaux pour son musée naissant — et il va sans dire qu'elle ne prétendait qu'à des ouvrages de second ou de troisième ordre — on lui envoyait, sans marchander, tel tableau de Pérugin qui serait maintenant placé dans le salon carré du Louvre, par exemple le *Mariage de la Vierge*, qui fut donné, sous l'Empire, au musée de Caen et qui avait inspiré le *Sposalizio* de Raphaël. Du reste, la critique italienne de nos jours a très-soigneusement revu et remanié la biographie de Pierre Pérugin écrite par Vasari, biographie qui, indépendamment de quelques erreurs involontaires, paraissait entachée de malveillance.

C'est à Pérouse, selon Vasari, que « naquit à un certain Cristofano, pauvre homme originaire de « Castello della Pieve, un fils qui reçut au baptême le nom de Pietro, et qui, après avoir été élevé dans la « misère, fut placé par son père comme garçon, *fattorino*, chez un peintre de Pérouse. » Cette assertion n'est pas exacte. Il est prouvé aujourd'hui (et Vasari l'avait dit lui-même dans la vie de Pier della Francesca), que Pérugin naquit à Castello della Pieve, comme le constatent les registres de la communauté des Peintres, divers papiers cités par Mariotti, et la signature de Pérugin, qui était pour l'ordinaire : *Petrus de Castro plebis.* Il paraît aussi que les parents de Pietro n'étaient pas tout à fait aussi misérables que le dit son biographe, ou du moins d'aussi humble extraction, puisqu'ils avaient eu le droit de bourgeoisie à Pérouse en 1427 [1]. Enfin la date de naissance, que Vasari ne donne point, est 1446.

Le premier maître de Pérugin était « un peintre médiocre, mais qui tenait en grande vénération l'art « et les artistes », ainsi s'exprime Vasari. Quel était ce maître? Les uns ont pensé à Benedetto Bonfigli; mais l'épithète de médiocre (*non molto valente*) ne convient pas à un artiste de ce mérite et n'eût pas été appliquée par Vasari à un homme qui jouissait à Pérouse d'une estime considérable. D'autres ont nommé Niccolò Alunno de Foligno; mais le savant de Rumohr désigne avec plus de vraisemblance Fiorenzo di Lorenzo, dont quelques ouvrages, notamment une belle peinture aux Franciscains de Pérouse, ont le caractère que nous appelons *pérugínesque,* au point qu'on les attribue volontiers à la jeunesse de Pérugin. Enfin Vasari, dans la vie de Pier della Francesca, lui donne pour élève Pierre Pérugin, ce qui n'est pas vraisemblable, s'il est vrai que Pérugin n'avait que douze ans lorsque Pier della Francesca devint aveugle. Quoi qu'il en soit, suivant les conseils de ce premier maître, encore inconnu, Pietro, jeune encore, se rendit à Florence, où il entra dans l'école de Verocchio. Mariotti fait observer à ce sujet que Verocchio ayant abandonné déjà la peinture lorsque Pérugin vint à Florence, ne fut pas le maître de Pietro; mais Lanzi a répondu judicieusement qu'il n'était pas impossible qu'un jeune homme arrivé à Florence avec l'ambition de se perfectionner, fût allé chercher des lumières auprès d'un artiste aussi renommé, et qui, sans pratiquer beaucoup la peinture, à laquelle il préférait la plastique, sut pourtant l'enseigner si bien à Léonard de Vinci et à Lorenzo di Credi [2]. On le voit, les premières années des grands artistes sont toujours enveloppées de mystère. L'histoire ne s'intéresse à eux que lorsqu'ils ont dépouillé les langes de leur obscure jeunesse, ou lorsqu'il est trop tard pour bien connaître ce qu'il serait curieux d'éclaircir.

Pour en revenir aux commencements de Pierre Pérugin, s'il avait quitté Pérouse avant d'être passé maître, c'est qu'il fuyait la peste qui désolait cette ville, et s'il s'était dirigé sur Florence, c'est qu'il espérait, là plutôt qu'ailleurs, devenir assez habile dans son art pour en tirer au moins sa subsistance, car il était réduit à une telle pauvreté que pendant plusieurs mois il n'eut d'autre lit qu'un méchant coffre. Voulant sortir à tout prix d'une semblable misère, il se livrait à l'étude avec une ardeur infatigable, ne cessant de dessiner et de peindre le jour et la nuit, tellement qu'ayant pris l'habitude du travail, il ne connaissait pas d'autre plaisir. « Il est probable, ajoute Vasari, que la misère lui ouvrit le chemin que la richesse lui aurait fermé, et qu'éperonné par le besoin et soutenu par le désir de s'élever au-dessus de sa basse condition, il fit des progrès dont il n'aurait pas été capable s'il n'avait eu pour stimulant ce fantôme de la pauvreté qui lui faisait braver le froid, la faim, la fatigue, les privations et même la honte, pour se ménager dans l'avenir l'aisance et le repos. Il avait coutume de dire qu'après l'orage il faut que le beau temps vienne, et qu'on bâtit sa demeure dans la belle saison pour se mettre à couvert dans les mauvais jours [3]. »

[1] *Lettere pittoriche Perugine.* Perugia, 1788.

[2] Io aggiungerei solamente non parermi punto inverisimile che Pietro capitato in Firense si appogiarse a questo rinomatissimo artifice, che fosse diretto nel disegno e nella plastica specialmente, ed anche nel buon gusto della pittura che il Verocchio senza molto esercitarla, più seppe istillare nel Vinci e nel Credi. Le tradizione non nascono da nulla : qualche cosa han di vero Lanzi, *Storia pittoriea d'Italia.*

[3] Il importe de citer ici les propres paroles du biographe italien, afin de lui laisser toute la responsabilité des accusations qu'il porte contre Pérugin, accusations si graves, surtout dans la bouche d'un écrivain ordinairement assez modéré, qu'on a cru y reconnaître l'accent d'une partialité presque haineuse : « *Per questo, non si curò mai di freddo, di fame, di disagio, di incommodità nè di vergogna.*

Les premiers ouvrages de Pérugin furent faits à Florence, au monastère de San Martino, hors la porte del Prato — mais déjà au seizième siècle ils avaient été détruits par la guerre — ensuite aux Camaldules, où il peignit sur la muraille une figure de saint Jérôme que les Florentins trouvèrent excellente et supérieure à celles qu'on avait précédemment peintes. Le saint anachorète était représenté vieux, maigre, consumé par le jeûne, les yeux fixés sur le crucifix et tellement exténué qu'il paraissait réduit à l'état de squelette, *e tanto consumato che pare una notomia.* Dans un temps où tout le monde avait une manière sèche, la



TABLEAU VOTIF Vienne)

sécheresse du faire n'était pas considérée comme un défaut et n'empêchait point qu'on admirât les grandes qualités qu'elle eût déparées dans un autre temps. Une fois connu, Pérugin vit grandir en peu d'années sa réputation parmi les Florentins, qui semblent mieux disposés à l'égard des étrangers qu'envers leurs propres concitoyens, ainsi que l'insinue Vasari, en disant que Florence fait des siens ce que le temps fait de toutes choses, qu'elle les détruit pièce à pièce et les consume, *che fattese le disfà e se le consuma a poco a poco.* Bientôt les marchands achetèrent les ouvrages de Pérugin pour les répandre en Italie et les envoyer en Espagne, en France et ailleurs, de sorte que le peintre finit par sortir de la misère où il était né.

A l'âge de vingt-neuf ans, en 1475, Pérugin était retourné à Pérouse, comme l'atteste un document irrécusable, cité par Rumohr, et qui prouve que le collége des Décemvirs le chargea de peindre la grande salle du palais public, travail qui, selon toute apparence, ne fut pas réalisé, car il n'en reste pas de trace

autre que le document retrouvé par le savant auteur des *Recherches italiennes* (*Italianische Forschungen*). C'est en 1478 seulement qu'il faut placer la première œuvre de Pérugin à laquelle on puisse assigner une date certaine, c'est-à-dire la fresque exécutée par lui, à l'occasion de la peste, dans une chapelle de Cerqueto, ville du diocèse de Pérouse, et dont il ne reste qu'une figure de saint Sébastien et la signature *Petrus Perusinus pinxit* M CCCC XLXVIII. Deux ans après, Pietro se trouvait à Rome, où l'avait attiré le pape Sixte IV, pour travailler à la décoration de la chapelle Sixtine, en compagnie de Dom Bartolommeo della Gatta, abbé de Saint-Clément d'Arezzo. Ce fut en effet en collaboration avec cet abbé que Pérugin peignit le *Christ donnant les clefs à saint Pierre*, qui est la seule fresque de lui conservée à la chapelle Sixtine, ou plutôt qui existe encore en ce lieu, car elle est dans un triste état de conservation. Sur la muraille du fond, il avait représenté la *Nativité du Christ, Moïse sauvé des eaux par la fille de Pharaon,* et, au milieu, une *Assomption de la Vierge*, avec la figure du pape Sixte IV à genoux; mais ces ouvrages furent jetés par terre sous le pontificat de Paul III, pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange. Ceux qui n'ont pas été détruits dans le Vatican sont les compositions symboliques de la chambre de Torre Borgia, où se trouve l'*Incendio del Borgo* de Raphaël. Ce sont quatre tableaux renfermés dans des compartiments circulaires. Le sens en est obscur, aussi Vasari s'est-il trompé en croyant y voir des traits de l'Évangile. Une de ces peintures semble signifier la Trinité entourée d'anges; dans la seconde, c'est un vieillard entre deux personnages allégoriques; dans la troisième, le Père éternel au sein d'une Gloire; la quatrième est un assemblage de figures incompréhensibles. Ces quatre ronds, qui ornent encore la voûte et qui sont accompagnés de rinceaux en clair-obscur, furent les seules peintures que respecta Raphaël quand il eut à repeindre toute cette chambre et qu'il lui fallut jeter bas les fresques de ses devanciers. Quant à l'histoire des deux martyrs, mentionnée par Vasari comme ayant été peinte à Rome dans l'église San Marco, cette peinture a péri, mais on voit encore dans la même église le saint titulaire peint en détrempe par Pérugin.

Un document publié par Gaye[1], et daté de 1482, constate que le 5 octobre de cette année, la seigneurie de Florence donna commission à Pérugin de peindre, en compagnie d'Antonio Tucci, artiste florentin, la façade de la salle du palais public qui donne sur la place. Mais ce travail ne fut pas exécuté. Il en fut de même, l'année suivante, lorsque Pérugin, dans une excursion faite à Pérouse, reçut des magistrats de cette ville, le 28 novembre, la commande d'un tableau qui devait représenter la Vierge sur un trône, entourée des quatre saints protecteurs de Pérouse : Lorenzo, Ercolano, Costanzo et Ludovico, évêque de Toulouse. Peu de jours après avoir accepté le contrat, il partit de Pérouse, sans doute pour aller à Rome, où le rappelaient ses travaux interrompus. Les magistrats, offensés, ne firent pas attendre les marques de leur mécontentement; le 31 décembre de la même année, ils chargèrent du travail que Pérugin avait déserté, un peintre de Pérouse nommé Santi d'Apollonio del Celandro, qui se contenta de peindre sur le tympan du tableau les portraits des magistrats (des prieurs de la commune, comme on les appelait), et demeura plusieurs années sans toucher au tableau lui-même, si bien que, huit ans après, le 6 mars 1495, les magistrats s'adressèrent de nouveau à Pérugin, dont la réputation, dans l'intervalle, avait immensément grandi. Celui-ci, reprenant le tableau commencé par Celandro, en effaça les portraits des prieurs et peignit à la place un Christ mort, les bras étendus, les mains ouvertes, ce que les Italiens nomment une *Pietà;* puis, au-dessous, la Vierge entourée de saints, qui fut transportée séparément à Paris et fit partie du Musée Napoléon, tandis que le tympan supérieur, détaché du tableau, resta dans le palais de la commune, où il est encore. Mais, par une étrange vicissitude, lorsque la force nous enleva ce que la victoire nous avait conquis, le tableau de Pérugin, au lieu de retourner à Pérouse, fut emporté à Rome, où on le retint pour en orner plus tard la galerie du Vatican.

C'est là que nous l'avons vu, il y a quelques années, avec la *Transfiguration* et la *Madone* de Foligno. Moins belle, moins gracieuse que la Vierge de Raphaël, la Madone du Pérugin est plus naïve et plus sainte; dans son timide embarras, dans la pudeur de ses yeux baissés, elle est tout aussi adorable que l'autre dans

[1] *Carteggio inedito d'artisti*, t. I, page 578.

l'élégance involontaire de son mouvement, dans la fermeté de son regard, plus assuré et plus ouvert. Les visages et les attitudes des quatre saints rangés au pied du trône, dans une religieuse symétrie, expriment un calme céleste et je ne sais quelle sérénité séraphique qui les dispense de la prière. Un seul d'entre eux, l'évêque de Toulouse, se recommande encore à la Vierge avec une ferveur, une onction, un amour qui



VIERGE ET SAINTS (Musée du Louvre)

font ressortir la tranquillité des trois autres saints, déjà en possession des joies du paradis. La richesse du coloris, la force de l'exécution, qui a plus d'ampleur et de résolution qu'à l'ordinaire, l'extrême délicatesse des ornements qui décorent le trône, et de ceux qui courent en fines broderies sur les manteaux, les chapes et les robes, enfin, et par-dessus tout, l'intensité de l'expression, tout cela fait de ce morceau une des œuvres capitales de Pérugin. Quelques-uns même ont pensé que ce pouvait être un ouvrage de Raphaël dans sa première jeunesse; mais la signature : *Hoc Petrus de Castro plebis pinxit*, qui se trouve sur le tableau, est ici un témoignage concluant.

Peint en 1495, lorsque Pérugin était arrivé à la plénitude de son rare talent, ce tableau nous a fait anticiper sur les événements de sa vie. Les documents retrouvés de notre temps et mis au jour nous apprennent qu'en 1488, sept ans auparavant, il était chargé de peindre, à quelques milles de Florence, pour l'église San Domenico de Fiesole, un tableau qu'il exécuta cinq ans plus tard et qui était offert à l'église par Cornelia di Giovanni Martini, de Venise, laquelle avait également bâti à ses frais la chapelle de la Nativité[1]. La même année 1488, Pérugin était à Fano, et sa présence y est attestée par un contrat passé le 21 avril, dans lequel il figure comme témoin, contrat mentionné par le poëte Tassoni sur la marge d'un exemplaire de Vasari, édition de Milan. Deux ans après, les marguilliers de la cathédrale d'Orvieto, c'est-à-dire du Dôme, lui demandent de venir terminer les peintures que Fra Angelico avait laissées inachevées dans la voûte[2]; mais Pérugin, occupé ailleurs, reste neuf ans sans y mettre la main, et finit par écrire aux marguilliers d'Orvieto de ne pas compter sur lui pour ces peintures. (Elles furent alors confiées à Luca Signorelli.) Peut-être le peintre de Pérouse éprouvait-il quelque crainte à se mettre en parallèle avec Fra Giovanni, dont il devait sentir mieux que personne les qualités exquises, la candeur, la tendresse, la chaste élégance, les formes épurées et gracieuses, l'idéal mystique, la sainteté.

Dans le temps où la fabrique d'Orvieto le réclamait, c'est-à-dire au commencement de 1491, Pérugin était à Florence, et la fabrique de Santa Maria del Fiore, qui est le dôme de cette ville, le choisissait, avec d'autres artistes, comme juges des modèles et dessins présentés au concours qu'on avait ouvert pour le projet d'une façade à la basilique. Parmi les juges nommés avec lui était son condisciple Lorenzo di Credi. Celui-ci ayant hérité des peintures, sculptures, dessins et autres objets d'art laissés par Andrea Verocchio, leur maître commun, était récemment revenu de Venise avec sa précieuse collection, et c'est alors probablement que, retrouvant à Florence son ancien camarade, Lorenzo fit le portrait de Pérugin mentionné par Vasari. La même année, Pérugin peignit le tableau de la *Nativité* qui est aujourd'hui à Rome dans la villa Albani. « La coïncidence de cette date (la date du concours pour la façade du dôme) avec celle du charmant tableau de la villa Albani, représentant la Vierge en adoration devant l'enfant Jésus, me fournit, dit M. Rio[3], l'occasion naturelle de faire une remarque qui n'est pas sans importance : c'est que ce sujet si attrayant par lui-même et par les accessoires gracieux dont il était susceptible, fut l'objet d'une prédilection commune à ces deux artistes, et qu'ils furent, entre tous les peintres italiens, ceux qui le traitèrent le plus fréquemment et avec le plus d'amour. Aussi ne peut-on se lasser d'admirer le fruit des études scrupuleuses par lesquelles ils préludaient l'un et l'autre, mais surtout Pérugin, à leur composition favorite. Pour se faire une idée du zèle vraiment religieux que ce dernier apportait à sa tâche, il faut voir dans la collection de la galerie de Florence les dessins à la plume où il a représenté, avec une grâce qui suppose d'autres inspirations que celles du goût, le divin Enfant dans les diverses attitudes où il peut recevoir l'adoration maternelle. »

Deux mois après le jugement du concours pour la façade de Santa Maria del Fiore, Pietro se trouvait à Pérouse et il y donnait quittance à la Chambre apostolique de 180 ducats d'or, solde du prix convenu pour les peintures qu'il avait exécutées dans la chapelle du palais apostolique[4]. Deux ans plus tard, il achevait le tableau dont il avait reçu la commande en 1488, pour San Domenico de Fiesole, et qui est maintenant dans la tribune de la galerie des Offices, à Florence. Il est signé *Petrus Perusinus pinxit* ann. M CCCC LXXXVIII et il représente la *Madone* avec trois figures dont un saint Sébastien qui est un morceau admirable, *lodatissimo*, dit Vasari. Une chose remarquable, dans cette œuvre du Pérugin, comme dans toutes les autres, c'était la perspective. Cette science était alors assez nouvelle pour être admirée. Piero della Francesca l'avait pratiquée à Pérouse et en avait donné des modèles que l'on vantait beaucoup, non-seulement dans ce qu'on appelle

[1] Ce fait résulte des chroniques de San Domenico de Fiesole (*Chronica Sancti Dominici de Fesulis*) conservées dans le couvent de Saint-Marc, à Florence.

[2] *Storia del Duomo d'Orvieto*, par le P. della Valle, pag. 316 et 319.

[3] *De l'Art chrétien*, t. II, pag. 240.

[4] Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine*, o sia raguaglio di alcune memorie istoriche risguardante le arti del disegno in Perugia, al signor Baldassare Orsini. In Perugia, 1788, pag. 150.

proprement les *perspectives*, mais dans certaines figures en raccourci peintes à Saint-Antoine de Pérouse et qui passaient pour les chefs-d'œuvre du genre. Le goût du Pérugin pour cette symétrie respectueuse que Raphaël devait remplacer par la pondération, lui fait choisir son point de vue au milieu du tableau, de manière que les rayons visuels partageant l'architecture en deux parties égales, ou à peu près, la composition reste calme et solennelle dans ses lignes, comme les figures sont graves et tranquilles dans leur expression. Le tableau de la Tribune a pour fond un édifice qui ouvre sur la campagne et laisse voir un de ces paysages aux arbres maigres, aux feuillages délicats et rares, que Raphaël se plut à reproduire dans les fonds de ses premiers tableaux.



PIETA (Florence).

Ici se présente une pièce importante et curieuse, découverte par l'abbé Cadorin, de Venise, et que le docteur Gaye a publiée dans le second volume de son *Carteggio*. Cette pièce, datée du 14 août 1494, et que l'on croit relative au Pérugin, mérite d'être examinée avec soin et discutée. C'est un contrat passé entre les magistrats du sel, à Venise, et *Pietro Peroxino*, peintre, pour plusieurs peintures à exécuter dans la salle du Grand-Conseil, sur les trumeaux des fenêtres, où il s'agissait de retracer la fuite du pape Alexandre III poursuivi par l'empereur Barberousse, la bataille de Spolète, et les portraits de tous les doges contemporains de ces événements. Lesdits magistrats s'engagent à fournir l'échafaud, les toiles et les engins dont l'artiste aura besoin; mais ils laissent à sa charge l'or, l'argent, l'outremer et les autres couleurs qu'il devra employer. Le prix de son travail est fixé à la somme de 400 ducats d'or, qui lui seront payés par les officiers du sel, en différents termes[1]. Ce document, pour être mieux apprécié, doit être rapproché d'une

[1] E le magnifici s^{ri} (signori) p^{ri} (provedadori) lo faranno far il teller de legname e de telle da depenser suxo, ed i soleri ed altri inzegni, azò depenser possi. Harà ditto maestro per suo pagamento del detto lavor, con li muodi dechiridi di soprà.

lettre écrite par Titien à la seigneurie de Venise, le 13 mai 1515, lettre de laquelle il résulte que Pérugin (il est nommé ici *Perusin*) ayant demandé une somme double de celle qu'on lui offrait, et ne l'ayant pas obtenue, ne mit jamais la main à ce travail, et que Titien proposa d'exécuter la peinture en question pour la moitié de la somme exigée par Pérugin, c'est-à-dire pour 400 ducats, proposition qui fut acceptée le 28 janvier de l'année suivante, avec une réduction de 100 ducats. On sait que les peintures de Titien au Palais-Ducal, ainsi que les autres décorations, périrent dans l'incendie de ce palais, en 1577.

Selon l'abbé Cadorin et selon Gaye, le document du 13 août 1494 se rapporte à Pierre Pérugin, et les motifs pour le croire sont que le peintre à qui la république de Venise confiait une décoration dans la salle du Grand-Conseil, où avaient travaillé les plus fameux maîtres, ne pouvait être qu'un artiste éminent comme Pérugin; que d'autre part il est difficile de comprendre qu'un homme sans talent et assez obscur pour avoir été ignoré des biographes vénitiens, ne se fût pas contenté du prix de 400 ducats, qui parut suffisant à l'illustre Titien ; enfin que les exigences pécuniaires du peintre nommé *Perusin* et *Peroxini* dans ces documents, s'accordent à merveille avec le caractère intéressé et même avare que Vasari attribue à Pierre Pérugin. Malgré la force de ces raisons, le professeur Rosini et les savants annotateurs de l'édition Lemonnier ont cru reconnaître dans le Peroxino mentionné au contrat un certain *Perosino* indiqué par Cicogna (*Iscrizioni veneziane*) comme auteur d'un tableau qui existe à Saint-Jean-l'Évangéliste, à Venise, et le *Pietro Perugino* dont le nom est aussi écrit avec la date 1512 sur un panneau appartenant à la maison Rinuccini, qui l'avait reçu en échange du Vénitien Grimaldi. Ce dernier morceau, où sont représentés les saints Marc, Jérôme et Gérard, est signé en langue vulgaire (et non pas, comme le dit Rosini, en latin) et d'une écriture cursive; mais il est peint dans la manière des Bellin et n'a rien du style péruginesque. Maintenant, qui a raison de Gaye ou de Rosini? Il nous paraît que c'est plutôt le premier, ou du moins que son opinion est mieux motivée que celle de Rosini. Nous devons ajouter que justement en cette année 1494, Pérugin n'ayant exécuté, à notre connaissance, que son portrait et le tableau qui est dans l'église Saint-Augustin, à Crémone, tableau et portrait qu'il pouvait peindre partout, rien ne s'oppose à ce qu'il se trouvât à Venise dans le temps où sa présence y serait constatée par le contrat du 13 août.

Quoi qu'il en soit de ces raisons, qui, après tout, ne sont, ni d'un côté ni de l'autre, assez décisives pour engendrer une parfaite certitude, on peut dire que les années qui suivirent 1494 jusqu'à la première du seizième siècle, furent, dans la vie de Pérugin, les plus brillantes de sa carrière d'artiste. Dans cet intervalle se placent : la magnifique *Ascension* qui fut peinte pour les moines du Mont-Cassin de Pérouse, et qui est aujourd'hui à la cathédrale de Lyon ; le *Sposalizio*, qui du dôme de Pérouse a passé à Paris d'abord, ensuite au musée de Caen, et la *Déposition de croix* dont parle Vasari et qui compte parmi les merveilles de la galerie Pitti. Ce sont là trois chefs-d'œuvre.

Celui de la cathédrale de Lyon est le plus important des trois. L'ordonnance en est imposante et grandiose. A la vue de leur maître qui monte dans la lumière, les apôtres sont moins étonnés qu'éblouis. Ils l'adorent en silence et avec un amour profond, mais sans gestes violents, sans enthousiasme, et cette tranquillité de leurs attitudes, ce calme ravissement qu'expriment leurs regards levés au ciel, augmentent la solennité du spectacle et sa grandeur. La figure de saint Paul, qui, la main sur son épée, semble ne plus songer qu'à combattre le combat du christianisme, est d'une beauté que Raphaël n'a dépassée qu'en y mettant un peu plus d'ampleur. Le saint Jean qui lève la tête et baisse les yeux sous les rayons de la scène lumineuse où apparaît le Christ, est une figure qui touche au sublime. Ce qui est vraiment admirable aussi, c'est l'expression du Christ, qui est humble encore dans son triomphe, doux et modeste dans sa gloire. Il ne cesse de regarder la terre en montant vers le ciel. Les anges qui l'accompagnent en jouant du luth, de la viole, de la harpe, sont d'une grâce adorable; leurs robes, que soulève la brise du paradis, se massent en

ducati quattrocento d'oro, zoè ducati 400, facendo da cima a basso sopra el bancho tuti quelli lavori meio parerà star bene, nè menor fatura da quelle e al presente... (*Carteggio inedito d'artisti*, t. II, pag. 69 et 70). Il n'est pas inutile de faire observer au lecteur que ce document est écrit en ce dialecte vénitien, qui abrége, adoucit, *zézeye*, et défigure l'italien ordinaire.

plis heureux et serrent de près les formes de leurs corps délicats et féminins; ils rappellent les doux anges de Fra Angelico, mais leur désinvolture élégante les rend moins naïfs, moins éthérés, moins célestes, et toutefois, à côté des anges de Pérugin, ceux des maîtres postérieurs, souvent même ceux de Raphaël, paraissent humains et mondains, et ne sont plus que de beaux adolescents. Quant au *Sposalizio* du musée de Caen, nous ne le connaissons que par la lithographie, mais il présente un intérêt tout particulier comme



MARIAGE DE LA VIERGE (Musée de Caen).

ayant été imité par Raphaël dans le tableau célèbre qui porte aussi le nom de *Sposalizio* ou Mariage de la Vierge. Rien de plus intéressant, en effet, que de voir comment un imitateur tel que Raphaël a su transformer avec liberté ce qu'il imitait pourtant avec respect, et, par une assimilation merveilleuse, rendre siennes les beautés qu'il empruntait de son maître en les marquant à l'empreinte de son génie. Ce qui était archaïque est devenu naturel, ce qui était sec est devenu souple. Ainsi le jeune homme qui rompt la baguette de stipulation, parce qu'elle n'a point fleuri, est une figure qui, chez Pérugin, reste gauche et raide, tandis qu'elle est, chez Raphaël, naturellement ingénue et d'une élégance facile. Dans le tableau de

maître, l'architecture du fond est un temple octogone, à deux étages percés d'arcades en plein cintre qui, de deux en deux, sont flanquées, au rez-de-chaussée, de pavillons à un seul étage, formant vestibule extérieur et surmontés de coupoles. Dans le *Sposalizio* de Raphaël, le temple est transformé, simplifié, dégagé des appendices que Pérugin y avait ajoutés et qui sentaient encore le goût du morcellement qui avait triomphé dans l'architecture du moyen âge.

C'est, selon toute apparence, à l'époque où Pérugin peignait pour le dôme de Pérouse le *Sposalizio*, c'est-à-dire en 1495, que lui fut présenté le jeune Raphaël, conduit par Giovanni Santi, son père. Vasari raconte en effet que Giovanni Santi, étant allé à Pérouse pour faire entrer son fils dans l'école de Pierre Pérugin, l'attendit quelque temps dans cette ville, et l'ayant vu enfin, gagna son amitié et lui confia son fils.

Or, nous savons aujourd'hui par les documents que Pungileone a retrouvés, que Giovanni Santi mourut le 1er août 1494. Ce fut donc au plus tard vers le commencement de cette année, si Vasari dit vrai, que Raphaël fut présenté à Pérugin, et il y a une erreur, mais une erreur légère dans le dire de Passavant, fixant vers 1495 l'entrée de Raphaël chez Pérugin, à moins que l'année 1494 ne soit prise dans le style italien de ce temps, qui est en arrière d'un an sur le calendrier ordinaire[1]. Du reste, l'école de Pérouse était alors florissante et Raphaël y connut des artistes dont quelques-uns étaient plus âgés que lui, et se fussent élevés au premier rang, s'il n'avait pas dû lui-même les éclipser, entre autres Bernardino di Betto, surnommé le Pinturicchio, avec lequel il travailla quelques années plus tard aux fresques de la *Libreria*, dans le dôme de Sienne; ensuite Andrea di Luigi, d'Assise, surnommé l'Ingegno, artiste excellent qui a exécuté de si belles fresques à Orvieto et à Pérouse, et l'Espagnol Giovanni, surnommé le Spagna, qui se montra un homme supérieur et qui rivalisa un instant avec Raphaël dans les fresques de Santa Maria degli Angeli, à Assise, et du palais communal, à Spolète. Sauf une petite excursion qu'il fit à Urbin, en 1499, pour affaires de famille, Raphaël demeura chez Pérugin jusqu'en 1502, qui est l'année de son voyage à Sienne, où il était appelé par le Pinturicchio, pour concourir aux fresques de la Libreria Piccolomini, dans la sacristie du dôme.

Pendant les huit années que dura son apprentissage, Raphaël mit la main à quelques-uns des ouvrages commandés à son maître, notamment à une *Résurrection du Christ*, qui est à cette heure au Vatican et qu'il fit même presque tout entière sous le nom de Pérugin, car il dessina les études des figures qui représentent les deux gardiens, l'un endormi, l'autre en fuite, et ces études se conservent dans la collection d'Oxford. Un des gardiens, par parenthèse, est le portrait de Pérugin, l'autre celui de Raphaël. On peut aussi retrouver la main de Sanzio dans la composition centrale et les deux figures latérales du grand tableau en six compartiments que le Pérugin eut à peindre pour la Chartreuse de Pavie, composition qui, en 1856, a été vendue à la National Gallery de Londres par les ducs Melzi, de Milan. Ce qui prouverait encore que le disciple y eut une part de collaboration assez importante, c'est le dessin de lui qui se trouve également à Oxford dans la Randolph Gallery, après avoir appartenu à sir Thomas Lawrence, et qui est une étude pour l'archange Raphaël menant le jeune Tobie. Il est impossible, en effet, de ne pas reconnaître le peintre d'Urbin dans la fraîcheur juvénile de l'exécution et dans quelques détails signalés par Rumohr, tels que la main de l'archange Michel sur l'écusson, détails qui ont plus de vérité et de grâce que n'en avait alors le Pérugin, déjà voué à l'habitude de peindre d'après ses dessins plutôt que d'après nature. Cependant le panneau est signé *Petrus Peruginus pinxit*. Les nombreuses répétitions qui en existent, à Vienne, dans la galerie Lichtenstein; à Trente, dans la sacristie du dôme, à Pérouse et dans les villes environnantes, attestent l'admiration dont ce tableau fut l'objet, et les dessins à la plume que fit Pérugin, pour la figure de l'Enfant surtout, et qui sont conservés à Florence dans la galerie des Offices, témoignent des études par lesquelles ce grand peintre eut soin de se préparer à ce qui devait être un de ses chefs-d'œuvre. Suivant la juste remarque de Passavant, si Raphaël fut dans cet admirable tableau le collaborateur de Pérugin, ce dut être postérieurement à l'année 1500, car les ouvrages qu'il fit en cette année sont inférieurs au tableau de la

[1] Nous-même, nous avons, dans le tableau chronologique de la vie de Raphaël, fixé à 1496 la date en question, qu'il faudra rectifier et changer en celle de 1495 ou 1494 (vieux style).

National Gallery ; or, l'on sait que le génie de Raphaël, quand il était dans sa fleur, grandissait de jour en jour, pour ainsi dire, et à vue d'œil. Du reste, l'épanouissement du Sanzio coïncide précisément avec la décadence du Pérugin, et c'est cette période de décadence qu'il nous reste à décrire.

Le tableau dont nous venons de parler, *la Vierge en adoration devant l'Enfant*, entre les archanges Michel et Raphaël, peut être considéré comme marquant dans la vie du Pérugin le point le plus élevé de son ascension, le plein midi de sa carrière. Sans en connaître la date précise, on peut croire qu'il fut peint vers l'année 1501, qui, selon M. Waagen, serait celle du dessin de la Randolph Gallery. Trois ans auparavant, le 26 juin



JÉRÉMIE (Musée de Nantes).

1498, le peintre de Pérouse était à Florence, et sa présence y est constatée par un document que mentionnent les derniers annotateurs de Vasari, qui l'ont découvert aux archives de Santa Maria del Fiore. La lanterne de la coupole de Brunelleschi ayant été endommagée par la foudre, il s'agissait de la restaurer. Les fabriciens de Santa Maria del Fiore rassemblèrent les plus illustres artistes afin de les consulter sur le parti à prendre pour cette restauration. Au nombre de ces artistes figuraient Pierre Pérugin et son condisciple Lorenzo di Credi. Les deux amis se trouvaient donc à Florence le 26 juin 1498, un mois après le supplice de Savonarole, dont ils paraissent avoir été l'un et l'autre les sectateurs avoués et enthousiastes. Un écrivain qui a spécialement étudié le côté mystique de l'art et tous les faits qui se rapportent en particulier à l'histoire religieuse de la peinture, M. Rio, voit un témoignage de l'attachement de Pérugin pour Savonarole dans une circonstance qui eût été, aux yeux de tout autre, beaucoup moins probante, ou qui peut-être serait passée inaperçue. « Si cette influence, dit-il (celle de Savonarole sur Pérugin) avait besoin d'être constatée par une preuve décisive qui pût suppléer au silence des biographes, on la trouverait dans le portrait de Pérugin peint

par lui-même, portrait aussi supérieur à la plupart de ceux qui l'entourent, que l'artiste était supérieur à la plupart des originaux ; et ce n'est pas seulement à la supériorité technique que je veux faire allusion : il y a dans l'expression de cette physionomie intelligente et sereine, quelque chose de pur et de résolu qui est en parfaite harmonie avec la devise inscrite sur le papier qui est dans sa main : *Deum timete;* craignez Dieu ; ce sont les premières paroles du texte d'un des sermons de Savonarole. Soit qu'elles fussent comme le résumé des dispositions où l'artiste voulait être, soit qu'elles eussent retenti comme un tonnerre dans son âme, il se rendait, pour ses contemporains et pour tous ceux qui s'arrêteraient à l'avenir devant son image, l'écho fidèle et courageux de cet avertissement salutaire, en même temps qu'il fournissait un argument sans réplique à ceux qui voudraient défendre sa mémoire contre les imputations par lesquelles Vasari a voulu la flétrir. »

Les imputations de Vasari sont flétrissantes, il est vrai, car elles tendent à représenter Pérugin comme un hypocrite, habile à feindre dans ses tableaux des sentiments qu'il n'avait pas au fond de l'âme, et comme un être intéressé et vil, capable de tout pour de l'argent. Voici du reste les propres expressions de Vasari : « Pietro fut un homme irréligieux; jamais on ne put lui faire croire à l'immortalité de l'âme, même avec « des raisonnements accommodés à son cerveau de porphyre, et obstinément il refusa de suivre la bonne voie. « Il plaçait dans les biens de la fortune toute son espérance, et pour de l'argent il eût été capable de prendre « les plus mauvais engagements. Il avait, du reste, amassé de grandes richesses, et acheté ou bâti à Florence « plusieurs maisons. Il avait acquis également à Pérouse et à Castello della Pieve beaucoup de biens immeubles. « Il avait épousé une très-belle jeune femme, et il se plaisait à la parer et à la coiffer de sa main, voulant « qu'elle eût toujours de jolies toilettes aussi bien dans l'intérieur de la maison qu'au dehors. Ils eurent « plusieurs enfants[1]. »

Ces accusations ont été combattues, et elles peuvent l'être en grande partie. D'abord Vasari, ami fanatique de Michel-Ange, qui avait eu, comme nous le verrons, de très-vifs démêlés avec Pérugin, Vasari est ici fort suspect de partialité. Ensuite, n'étant âgé que de douze ans lorsque Pérugin mourut, il n'avait pu le connaître personnellement; il n'a donc parlé que sur le dire d'autrui. En ce qui touche, d'une part, l'avarice sordide de Pérugin, cette avarice qui l'aurait rendu capable de tout, quelques écrivains ont défendu sa mémoire par des arguments irrécusables, car ils sont puisés dans les archives locales, c'est-à-dire dans les faits. Mariotti cite plusieurs circonstances décisives[2]. En 1505, Pérugin avait peint pour la commune de Panicale, le *Saint Sébastien* percé de flèches par quatre archers. En 1507, il lui restait dû sur le prix de cette peinture onze florins. Au mois de juin de cette année-là, le peintre, se retrouvant à Panicale durant la Fête-Dieu, prêta de bonne grâce à l'église de la commune quatorze bannières de soie, peintes par lui, et il mit à son prêt cette condition que si les bannières ne lui étaient pas rendues, la commune devrait lui payer les onze florins qu'elle restait lui devoir sur le tableau de *Saint Sébastien*. C'était là certainement une manière détournée et d'autant plus délicate de faire cadeau des bannières aux habitants de la commune. Ceux-ci du reste le comprirent ainsi, car ils ne tardèrent pas à payer les onze florins[3], et ils retinrent soigneusement les bannières, *si ritenner pulitamente i drapelloni*[4].

Autre circonstance : En 1504, Pérugin étant dans sa ville natale, à Castello della Pieve, y fit à la détrempe pour la confrérie de Santa Maria di Banchi une peinture murale dont Vasari parle vaguement, mais qui est

[1] Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell' anima: ansi, con parole accomodate al suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricusò ogni buona via. Aveva ogni sua speranza ne' beni della fortuna, e per danari arebbe fatto ogni male contratto. Guadagnò molte richezze, e in Fiorenza murò e comprò case; ed in Perugia ed a Castello della Pieve acquistò molti beni stabili. Tolse per moglie una bellissima giovane, e n'ebbe figliuoli; e si dilettó tanto che ella portasse leggiadre acconciature a fuori ed in casa, che si dice che egli spesse volte l'acconciava di sua mano. (*Vasari.*)

[2] Voir la *Lettere pittoriche*, *Perugine*, de la page 172 à la page 176.

[3] La quittance que Pérugin en donna est du 1er septembre 1507; elle a été retrouvée par Mariotti.

[4] Voici le curieux passage de Mariotti : Per onorare la festa del Corpus Domini, diede in prestito 14 drapelloni in seta da lui dipinti con altretante figure, à condizione però, che quando questi non gli fossero stati poi restituiti, se gli dovesse pagare il residuo del prezzo della pittura di San Sebastiano, da lui fatta per la medesima comunità, il quale residuo ascendeva a XI florini.....

sans aucun doute l'*Adoration des Mages* que l'on voit encore dans l'Oratoire de cette confrérie. Mariotti rapporte à ce sujet qu'il est de tradition à Pieve, que Pérugin ne demanda pas pour cette peinture d'autre salaire qu'une omelette, *una frittata*. Mais, il y a trente ans, en 1835, voulant protéger cet ouvrage contre



LA VIERGE ET SAINTS (Musée de Marseille).

l'humidité, on abaissa le terre-plein auquel était adossée la muraille, et l'on trouva dans la maçonnerie un tube de fer-blanc contenant deux lettres autographes du peintre. La première porte « que le travail qu'on lui demande vaudrait au moins deux cents florins, mais qu'il se contentera, en qualité de compatriote, *come paisano,* de cent florins, à la condition d'en avoir vingt-cinq sur-le-champ et le reste en trois annuités de pareille somme. La seconde lettre constate que le 1er mars 1504, le peintre consentit généreusement à diminuer de vingt-cinq florins la somme convenue, qui se trouva réduite ainsi à soixante-quinze florins.

Trois ans plus tard, la confrérie de Santa Maria di Banchi restant débitrice de vingt-cinq florins, Pérugin accepta en échange de ces vingt-cinq florins, qu'on ne pouvait pas lui payer, une petite maison située à Castello della Pieve, *in terzerio Burgi* (c'est-à-dire probablement dans le troisième quartier du bourg[1]). Voilà donc Pietro Vannucci disculpé de l'insatiable avarice que lui reproche Vasari. Est-il besoin d'ajouter qu'un artiste dominé par une telle passion n'eût pas été envers sa femme aussi peu regardant, aussi prompt à lui acheter des atours et à renouveler ses coiffures ?

Passons à l'autre grief, celui d'une impiété qui impliquerait une basse hypocrisie. Il ne saurait exister sur le moral d'un artiste de témoignage plus authentique, plus respectable et plus sûr que ses propres ouvrages. Or si Pérugin eût été un homme sans foi ni loi, il eût été incapable, on doit l'affirmer résolûment, d'exprimer dans ses peintures les sentiments religieux qu'elles respirent. Au peintre, plus encore qu'à l'écrivain peut-être, il est impossible de feindre à ce point, pendant près d'un demi-siècle, des émotions aussi sérieuses, des inspirations aussi vives et aussi profondes. Autrement, il faudrait admettre que l'art est une pure jonglerie ; que l'âme d'un artiste peut se désintéresser complétement de ce qu'il représente et que la main peut exprimer tout le contraire de ce que l'esprit a conçu, de ce que le cœur a senti. Il faudrait se persuader qu'une telle hypocrisie peut se soutenir durant une vie entière, et qu'il est après tout facile d'émouvoir les autres en jouant soi-même dans un tableau la comédie de l'émotion. L'histoire de l'art proteste contre de pareilles suppositions. S'il est une chose avérée, c'est que les peintres, aussi bien les anciens que les modernes, se peignent dans leurs ouvrages, qu'ils y révèlent non-seulement leur physionomie morale, mais encore leur tempérament physique. Les robustes dessinent des figures robustes. Les farouches, comme Michel-Ange, l'Espagnolet, Salvator, inventent des spectacles terribles. Les amoureux, comme André del Sarte, Corrége, Prudhon, affectent une peinture douce, tendre, effumée, amoureuse. Les philosophes, tels que Poussin, sont réglés, sages et graves dans leurs compositions, et sans sortir de notre école, les hommes qui ont exprimé le sentiment chrétien avec le plus d'onction et d'éloquence ont été Lesueur, au dix-septième siècle, et Hippolyte Flandrin au dix-neuvième, c'est-à-dire des hommes que nous savons avoir été naïfs et convaincus, et avoir conformé leur vie à leurs œuvres, des hommes d'une sincérité évidente et incontestable. A supposer même que la vie de ces deux artistes nous fût inconnue, quel est celui de nous qui voudrait croire que Lesueur, par exemple, fut un coureur d'aventures, un débauché, capable de surseoir à l'orgie pour peindre les ombres pieuses de la *Vie de saint Bruno*, ces chartreux en méditation, ces pâles cénobites, voués à la mélancolie, au renoncement et à la prière ? Non, Pérugin n'a pas été, n'a pas pu être un hypocrite, car l'hypocrisie ne rencontre pas de tels accents, et le peintre qui aurait su jouer son rôle ainsi, de manière à tromper les siècles futurs, aurait fait preuve d'une habileté plus surprenante encore que la beauté de ses figures. C'est le cas de dire, comme Jean-Jacques parlant de l'Évangile : « L'inventeur en serait plus étonnant que le héros. »

Ce qui paraît vrai, c'est qu'il y eut un moment où il se fit une grande révolution dans les idées et les sentiments de Pérugin, et ce dut être à l'époque où il atteignait l'âge de cinquante-cinq ans environ. Les documents prouvent qu'il était à Florence lors du supplice de Savonarole. S'il assista au supplice de ce moine exalté, dont il fut le sectateur, selon toute apparence, comme l'était son ami Lorenzo di Credi, un pareil spectacle put lui inspirer un découragement amer et des doutes sur la justice divine. La même cause produisant des effets contraires dans des âmes différentes put amener le Pérugin à l'incrédulité, et pousser dans le cloître celui qui devint fra Bartolommeo di San Marco. Au surplus, ce qui nous donne plus fortement raison, c'est que la décadence de Pérugin se manifeste justement à l'époque où sa main ne fut plus conduite par ses convictions, c'est-à-dire dans le temps où s'opéra en lui le changement dont nous parlons, changement qui concilierait jusqu'à un certain point le dire de Vasari avec la vérité, puisque la

[1] Voici le texte d'une de ces deux lettres, qui répondent si bien aux accusations de Vasari : *Charo mio segnore. La penctur .. che onno fa nello Oratoro... de Desecpt... nate ne vorieno a meno ducienct. florene. Io me contenctare de... to (cento) come paisano e venti cue scubeto. — Io Pietro penctore mano propria. Peroscià veinte de febbraio, 1504.*

Ces précieux documents ont été publiés par Vermiglioli, sous le titre : *Due scritti autografi del pittore Pietro Vannucci.*

seule erreur du biographe serait d'avoir étendu à la vie entière de Pietro Vannucci une assertion qui ne serait vraie que de ses dernières années.

Il est remarquable que le génie de Pérugin baisse sensiblement à partir de l'année 1500, deux ans après la mort de Savonarole. L'affaiblissement de ses facultés se trahit tout d'abord dans les peintures de la *Sala del Cambio* (la Salle du Change), que les magistrats de Pérouse lui donnèrent à peindre en cette même année. Le premier morceau de ces fresques fameuses représente la Vierge en adoration devant son fils,



CHRIST AUX OLIVIERS (Florence).

sujet que le peintre avait traité plusieurs fois et qu'il n'a fait ici que reproduire froidement d'après les calques qu'il en avait conservés. Il faut dire à cette occasion que Pérugin, après avoir travaillé avec ardeur durant la première moitié de sa vie, se contenta, dans la dernière, de répéter constamment ses types et de multiplier ses peintures au moyen des poncis. Son art, changé en routine, était devenu par ce moyen un métier lucratif. A ceux qui lui reprochaient ses redites continuelles il répondait : « Je ne pille personne. » Il se bornait, il est vrai, à se piller lui-même.

Les peintures de la Salle du Change sont en effet remplies de réminiscences et de redites. Il s'agissait de représenter, sur le mur qui fait face à l'entrée, et qui est divisé en deux compartiments : *la Nativité* et *la Transfiguration* (et non pas *la Résurrection*, comme le dit par erreur Vasari), sans compter un *Baptême du Christ* qui devait orner l'autel de la chapelle contiguë à la salle; sur un des murs latéraux, au-dessous des

images symboliques des Vertus cardinales, les héros les plus fameux et les plus vertueux de l'antiquité, Pythagore, Socrate, Léonidas de Sparte, Périclès, Numa Pompilius, Horatius Coclès, Cincinnatus, Furius Camillus, Fabius Maximus, Sempronius, le tribun Licinius, l'empereur Trajan ; sur l'autre mur latéral, les prophètes Isaïe, Moïse, Daniel, David, Jérémie, Salomon, et les sibylles Érythrée, Libique, Tiburtine, Delfique, de Sardes et de Cumes. Dans les compartiments de la voûte, durent être représentées et personnifiées les sept planètes sur des chars attelés des divers animaux que l'antiquité leur consacrait. Pérugin remplit sa tâche de façon à montrer son peu de savoir historique et son manque d'instruction générale. Il était guidé pourtant par un manuscrit de Cicéron dont quelques miniatures avaient été justement composées sur les mêmes sujets, et par un lettré nommé Maturanzio, qui se chargea de rédiger en style lapidaire les inscriptions relatives aux personnages antiques. Malgré le secours et la collaboration morale de cet érudit, Pérugin a fort mal caractérisé les héros en question, et souvent même tout à rebours. Rien dans l'attitude ou l'action de ces personnages, et surtout dans leurs costumes, qui se rapporte à l'idée que nous en donnent les traditions. Léonidas, par exemple, travesti en chevalier du moyen âge, remet son épée dans le fourreau, tout comme s'il fût sorti vainqueur des Thermopyles. Revêtus d'armures fantastiques, couverts des accoutrements les plus singuliers, coiffés de la façon la plus bizarre, ces figures font penser à une grave procession de masques au visage découvert. Les coiffures surtout sont d'une inconvenance qui touche au grotesque, particulièrement celles des prophètes. Les rabbins, les changeurs, les fripiers de Rembrandt ne sont pas plus étrangement chaperonnés que le Daniel et le Jérémie de Pérugin. Quant aux sibylles, elles sont toutes jeunes, modestes et belles, mais du moins ce défaut de caractère est de ceux qui se font aisément pardonner. Toute la fresque d'ailleurs est remplie de motifs empruntés au répertoire du peintre. On reconnaît dans plusieurs de ces figures sveltes, étroitement drapées et d'une élégance délicate, les anges, les vierges et les héros chrétiens que Pérugin a mis en scène dans ses compositions précédentes. Tel archange qui a figuré dans la *Vierge en adoration* peinte pour la chartreuse de Pavie, reparaît ici, baptisé d'un nom inattendu, celui du tribun Licinius; telle jeune fille qui assistait aux noces de la Vierge dans le *Sposalizio,* s'est changée en sibylle; tel apôtre est devenu un philosophe; tel berger qui avait servi de modèle pour une *Nativité*, se transforme sans tristesse en un charmant Jérémie. Du reste, toutes les qualités qui ne tiennent pas précisément à l'esprit, et qui sont le bénéfice des habitudes prises et des longues études, on les retrouve dans les fresques de la Sala del Cambio, fresques dont les gravures seules nous sont connues, et que les Italiens regardent avec trop d'indulgence comme étant pour Pérugin ce que furent pour Raphaël les Chambres du Vatican. L'artiste, avant de mettre fin à son œuvre, peignit à côté de la porte la figure isolée de Caton, et sur un pilastre du mur, à gauche, son propre portrait, bien différent de celui qui est aux Offices, car il s'y est donné, — au dire d'un écrivain qui a vu la peinture originale, — une mine froide, soucieuse et désenchantée, un regard terne et défiant, tandis que le portrait de Florence présente une physionomie ouverte et une expression de ferme sénérité.

Il est assez probable que les décorations de la Sala del Cambio, commencées en 1500, ne furent pas terminées cette année-là, ayant été interrompues par d'autres travaux. Ce qui le prouverait, c'est que la somme allouée au Pérugin pour ce grand travail, — et qui s'élevait à 350 ducats d'or larges, — ne lui fut payée que le 15 juin 1507, ainsi qu'il résulte d'une quittance notariée que Mariotti a relevée dans les minutes du tabellion Bernardino di Sant' Angelo. Dans l'intervalle, le peintre avait accompli de nombreux travaux qui tous, plus ou moins, trahissaient sa décadence. Déjà, en 1501, il avait été choisi pour un des dix assesseurs du magistrat, qu'on appelait prieurs, *priori*, et la même année, on l'avait chargé de fournir les dessins des stalles que Baccio d'Agnolo, Florentin, devait sculpter en bois dans le chœur de Sant' Agostino de Pérouse, au prix de 120 florins. L'année suivante, il s'était engagé à peindre dans l'église des Franciscains, Frères mineurs de l'Observance, deux tableaux en détrempe qu'on y voit encore, à droite et à gauche d'un crucifix de bois, et qui représentent la Vierge et Madeleine, saint Jean et saint François à genoux.

Nous avons dit les peintures que Pérugin avait exécutées en 1504 à Castello della Pieve, et en 1505 à Panicale. Une chose à noter, c'est qu'il passait peu de temps sans faire une excursion à Florence. Nous l'y



A. PAQUIER DEL. PERUGIN P. HL. CHAPON sc.

ASCENSION DE JÉSUS-CHRIST (Musée de Lyon).

trouvons au mois de janvier 1504, appelé en consultation avec Léonard de Vinci et autres artistes, sur la question de savoir où il convenait de placer le *David* de Michel-Ange. Il est évident que Florence avait pour lui beaucoup d'attrait. Il y avait acheté en 1496, dans le quartier de Saint-Pierre-Majeur, un terrain sur lequel il comptait bâtir une maison. Il y était revenu en 1505, le 14 juin, c'est-à-dire bien peu de jours après avoir assisté à Panicale aux processions de la Fête-Dieu. A cette date du 14 juin se rapporte une lettre publiée dans le précieux *Carteggio inedito* de Gaye, et qui est écrite de Florence par Pérugin, à Isabelle de Gonzague, marquise de Mantoue, au sujet du tableau que nous avons au Louvre, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*. Voici la traduction de cette lettre :

« Très-haute et très-illustre Dame, j'ai reçu par George, l'envoyé de Votre Excellence, les quatre-vingts « ducats qui m'avaient été promis pour prix du présent tableau, auquel je me suis appliqué avec tout le « soin que j'ai cru suffisant pour la satisfaction de Votre Excellence et de mon honneur, que j'ai toujours « préféré à tous les avantages. Et je supplie Dieu humblement qu'il me donne la grâce de faire une chose « agréable à Votre Excellence, attendu que j'ai le désir de vous servir et de vous complaire en tout ce « qui dépend de moi. Et c'est ainsi que je me mets toujours à la disposition de Votre Seigneurie comme « bon serviteur et ami. Quant au tableau, je l'ai peint en détrempe, parce c'est ainsi que Messer Andrea « Mantegna a fait le sien, suivant ce qu'on m'a rapporté. Si je puis quelque autre chose pour Votre Haute « Seigneurie, je suis prêt et je me recommande humblement à elle. Le Christ vous conserve heureusement. « Fait le 14 juin 1505 par votre très-humble serviteur, *Pietro Perusino, pictore in Firenze.* » Les peintures de Mantegna dont il est fait mention dans cette lettre sont évidemment celles qui proviennent du château de Richelieu et qui sont aujourd'hui au Louvre, *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices.* A ces tableaux, Lorenzo Costa fit plus tard un pendant, que nous possédons également au Louvre, le sujet allégorique où l'on voit Apollon enseignant la musique à des Nymphes et Orphée civilisant les hommes au son de la lyre.

Dans le temps où il écrivait à la marquise de Mantoue, Pérugin était choisi avec Lorenzo di Credi et Giovanni delle Corniole (Jean des Cornalines) pour estimer les têtes en mosaïque faites en concurrence par David del Ghirlandaio et le miniaturiste Da Monte. Deux mois après, un grand événement se passait dans le monde des arts : Michel-Ange finissait et découvrait son fameux carton de la *Guerre de Pise,* à l'encontre de son sublime rival, Léonard de Vinci, qui exposait, de son côté, le carton de la *Bataille d'Anghiari.* Jamais pareils hommes ne furent en présence. L'émotion que ces ouvrages incomparables produisirent à Florence, et bientôt dans l'Italie entière, fut immense. Tous les artistes vinrent les voir et saluer leurs maîtres. Il va sans dire que les uns prirent parti pour Léonard de Vinci, les autres pour Michel-Ange. Pérugin, qui avait été chez Verocchio le condisciple et l'ami de Léonard, et qui, d'ailleurs, n'était pas d'un tempérament à comprendre le génie hautain et formidable de Michel-Ange, dut naturellement se déclarer pour son ami. Mais comme il s'était permis quelques paroles mordantes, les partisans de Michel-Ange lui firent plus d'un affront, et Michel-Ange lui-même s'emporta jusqu'à lui dire en public qu'il était un niais, un lourdaud dans son art, un *goffo nell'arte.* Pérugin ne voulant pas supporter une pareille injure, s'en plaignit au Tribunal des Huit, mais il n'obtint aucune satisfaction, s'il faut en croire Vasari, et il n'en sortit pas à son honneur, *ne rimase Pietro con assai poco onore.* Le récit de ce fait et la phrase vague par laquelle Vasari le termine sont précisément ce qui rend son impartialité suspecte à l'égard de Pérugin.

Le docteur Gaye, en imprimant la lettre de Vannucci à Isabelle de Gonzague, yajoute une note sévère. « Ceux qui ont vu, dit-il, les ouvrages de Pietro répandus en Italie ne croiront pas facilement qu'il ait pu dire la main sur la conscience : *J'ai toujours mis mon honneur au-dessus de tous les avantages.* » Il y a du vrai dans cette réflexion, si elle se rapporte uniquement à l'honneur de l'artiste. Pour son honneur, en effet, Pérugin aurait dû produire avec moins d'abondance et travailler jusqu'au bout avec plus de soin. Durant les vingt dernières années de sa vie, sa célébrité lui valut autant de travaux qu'il en avait eus dans ses

[1] *Unum petium terre apte ad faciendum unam domum, positum in populo Sancti Pietri majoris ;* ce sont les termes d'une note trouvée dans les manuscrits de la Magliabecchiana, célèbre bibliothèque de Florence.

beaux jours. C'est au point qu'il avait la plus grande peine à tenir ses engagements. Il s'était obligé, par exemple, en 1502, envers les moines augustiniens de Pérouse, à leur peindre un grand rétable à deux faces, dont l'une, regardant la nef, devait représenter le *Baptême du Christ;* l'autre, regardant le chœur, la *Nativité*, c'est-à-dire la Vierge en adoration devant son nouveau-né, car Pérugin a toujours conçu la Nativité sous cette forme gracieuse. Or, en 1512, il écrivait au prieur des Augustiniens de lui envoyer une quantité de froment stipulée sans doute dans le prix. On ne doit donc pas s'étonner que ces peintures (sauf une belle figure du Christ baptisé) accusent un talent usé, vieilli et appauvri, car il en est de même à peu près de tous les ouvrages de sa main postérieurs à l'année 1504, qui est celle où brilla le dernier éclair de son génie dans l'*Adoration des Mages* peinte pour sa ville natale. C'est là surtout, et à Pérouse, que se trouvent les ouvrages de sa vieillesse et de son déclin, tels que le triste tableau du dôme, à Città della Pieve, peint en 1513; la fresque de Santa Maria di Servi, au même lieu, représentant une *Descente de croix*, bien inférieure, hélas! à la composition si noble, si profondément sentie et si pathétique de la galerie Pitti, et la fresque exécutée pour les Camaldules de San Severo, à Pérouse, fresque débile, qui le paraît d'autant plus qu'elle est placée malheureusement au-dessous de la belle *Trinité* de Raphaël.

Du reste, bien que la déchéance du vieux maître fût visible, il vivait encore sur sa vieille renommée, et les plus pauvres productions de son pinceau amolli et fatigué se payaient encore au poids de l'or. Ainsi le tableau du dôme della Pieve, la Vierge accompagnée des saints qui portent les bannières et les armes de la cité, lui fut payé 120 florins, et plusieurs années après, un tableau du *Crucifiement* traité avec langueur et froideur pour l'autel des Chigi à Sant' Agostino de Sienne, lui valut la somme énorme de 200 ducats d'or larges.

Les richesses qu'il amassait, Vannucci les plaçait volontiers en immeubles, sans doute parce qu'un jour ayant été surpris en route par des voleurs, il fut par eux complétement dépouillé, ce qui pensa le faire mourir de chagrin, dit Vasari, *fu per dolore vicino a morirsi.* En 1512, il achète des frères Salvucci, au prix de 1,000 florins (à 40 bolognini le florin), une terre avec maisons dans le territoire de Pérouse, au lieu dit *le Capanne*, et une autre terre avec palais, cour fermée et puits, *cum palatio, claustro et puteo,* moyennant 1,600 florins, dont il paye le jour même 1,200, qu'il avait depuis longtemps déposés chez un marchand, ce qui prouve, par parenthèse, qu'il ne portait pas tout son argent sur lui, par défiance et par avarice, comme le dit Vasari[1], — faisant cession pour le reste d'une maison située près de l'église Sant'Agostino, estimée 150 florins, et promettant de solder le tout à époques fixes. En 1515, le 30 juillet, il achète, au prix de 6 florins d'or en or larges, aux frères de l'Annunziati de Florence, une sépulture pour lui et ses enfants, dans la chapelle des Falconieri, vis-à-vis du pilier de la chaire à prêcher[2]; mais il avait encore neuf ans à vivre et ce n'était pas à Florence qu'il devait mourir. Il mourut en effet au château de Fontignano, à mi-chemin de Pérouse à Castello della Pieve, en 1524. Il avait alors soixante-dix-huit ans et il laissait trois fils, Giovanni Battista, Francesco et Michel-Ange. Le 30 décembre 1524 ces trois fils entrèrent en composition avec les frères augustiniens de Pérouse, restés les débiteurs de leur père pour le rétable dont nous avons parlé. Ceux-ci payèrent 10 ducats d'or, et prirent l'obligation de transporter le corps du défunt de Fontignano à Pérouse, pour l'ensevelir dans leur église. Il paraît toutefois que cette obligation ne fut pas remplie, parce que le Pérugin était mort sans confession, malgré les instances de ceux qui l'assistaient à ses derniers moments[3].

Durant trente ans de sa vie, tant que sa main a obéi à son sentiment, à sa conscience, Pérugin a été un grand peintre. Sans s'être élevé à l'idéal mystique et vraiment angélique de Fra Angelico de Fiesole, il a

[1] Soleva Pietro sicome quello che di nessuno si fidava, nell' andare e tornare dal detto Castello a Perugia portare quanti danar aveva sempre addosso.

[2] Gualandi, *Memorie delle Belle Arti*, série IV, pag. 115, cité par les annotateurs de l'édition florentine de Vasari.

[3] C'est un artiste du XVIe siècle, un peintre romain, Gaspare Celio, qui a fait connaître cette circonstance dans une note écrite en marge d'un exemplaire de Vasari (1re édition), note ainsi conçue: *Quando Pietro stava per morire, gli fu detto che era necessario che si confessasse: Pietro rispose : Io voglio vedere come stara di la un' anima che non si sia confessata... ne si volle far altro... Questo lo conta Nicolo dalle Pomerance che avea la moglie parenta di quella di Pietro.*

exprimé le sentiment religieux avec une douceur, une pureté, une délicatesse à la fois gracieuse et austère qui font de lui un peintre chrétien par excellence. Si l'art se fût arrêté à lui, s'il n'avait pas eu un disciple capable de le surpasser, on aurait pu croire, en voyant un de ses chefs-d'œuvre, qu'il avait réalisé la perfection, mais l'arrivée de Raphaël vint prouver au monde qu'il y avait encore un pas à faire pour monter aux dernières cimes. En présence de ce génie accompli, Pérugin paraît manquer d'ampleur, de plénitude et de majesté. Ses airs de tête, toujours choisis et toujours beaux, surtout dans les figures d'anges et de femmes, sont plus individuels que typiques; ses draperies, si on les compare à celles de Sanzio, sont trop serrées et d'une étroitesse gênante, et l'on trouve quelque monotonie dans le caractère de ses plis secs et anguleux qui se cassent comme ceux du papier, en formant des bouillons tuyautés et uniformes, plus près de la convention que du naturel. Son dessin, d'une finesse recherchée, semble timide encore et primitif, si on le rapproche des souples et mâles contours de son élève, de ses traits résolus, toujours significatifs, toujours épurés par le goût, mais toujours inspirés par le spectacle de la vie. Il n'est que la couleur où il soit supérieur à son disciple. Pure, brillante et montée, celle de Pérugin compose une harmonie claire, mais mordante et de haut goût, au moyen de tons fins, qui s'exaltent par le rapprochement des contraires, comme le vert et le carmin, ou qui passent du rose rouge à l'outremer léger en s'accordant par l'entremise du violet. Ses attitudes d'une grâce modeste, ses mouvements où le contraste des membres est à peine senti, ses désinvoltures dont l'élégance ingénue révèle un art adolescent, ne laissent à désirer qu'un peu plus de hardiesse, d'énergie et de variété. S'il est tombé dans les redites, si trop souvent il s'est copié lui-même, il faut reconnaître qu'il a répété des motifs charmants, des dessins particulièrement exquis dans le tour des extrémités, et que sa manière une fois trouvée de joindre les mains pour la prière ou de poser les pieds en raccourci et de les amincir sensiblement au-dessous des malléoles, fut longtemps imitée par Raphaël, et digne de l'être. Son architecture, d'une perspective rigoureuse, a de la raideur et de la pesanteur dans les profils, à côté de celle qui remplit les fonds du *Sposalizio* de Milan ou de l'*École d'Athènes*. En somme, Pérugin annonce Raphaël, comme Jean Bellin prépare Titien, comme Lorenzo di Credi précède André del Sarte, comme Luca Signorelli fait pressentir Michel-Ange, et l'on peut dire, en rappelant l'expression d'un connaisseur anglais: Pérugin est un Raphaël futur; Raphaël est un Pérugin passé.... et dépassé.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les ouvrages à consulter sur Pérugin, sans parler de Vasari, sont les suivants :

Lettere pittoriche Perugine al signor Baldassare Orsini, par Annibal Mariotti. Pérouse, 1788.

Risposta alle Lettere pittoriche del signor Annibale Mariotti, par Baldassare Orsini. Pérouse, 1791.

Vita, Elogi e Memorie dell' egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari, par Baldassare Orsini. Pérouse, 1804.

Commentario della Vita e delle Opere di Pietro Vannucci, par le professeur Antonio Mezzanotte. Pérouse, 1836.

Memorie di Bernardino Pinturicchio raccolte e pubblicate da Gio. Batista Vermiglioli. Pérouse, 1837. On y trouve beaucoup de nouveaux éclaircissements sur Pérugin.

Due scritti autografi del Pittore Pietro Vannucci, par le même. Pérouse, Baduel (1835).

Carteggio inedito d'Artisti, par Gaye, Florence, 1839.

Nous donnons ici le tableau chronologique de la vie et des ouvrages de Pierre Pérugin, tel que l'ont dressé les savants annotateurs de la dernière édition florentine du Vasari; nous n'y avons fait que deux additions.

1446. Naissance de Pierre Pérugin, à Castello della Pieve.

1475. Il est appelé à peindre dans la grande salle du palais public, à Pérouse. (Selon les *Recherches italiennes* de Rumohr, t. II, pag. 338 et 339.)

1478. Fresques exécutées à Cerqueto, village du diocèse de Pérouse.

1480. C'est vers cette année que Pérugin fait un premier voyage à Rome.

1482, 5 octobre. La seigneurie de Florence lui donne à peindre, en compagnie de Biagio di Antonio Tucci, peintre florentin, la façade de la salle du Palais public, du côté de la place. — Ce travail ne fut pas exécuté.

1483, 28 novembre. Il est chargé d'un tableau pour la chapelle des Magistrats à Pérouse; mais il part aussitôt, sans doute pour aller à Rome, où le rappellent ses travaux commandés par Sixte IV.

1488. Il peint un tableau à San Domenico de Fiesole, aux frais de Cornelia di Giovanni Martini da Venezia.

1488, 21 août. Il est à Fano et il y figure comme témoin dans un contrat.

1490, 30 décembre. On lui alloue les peintures de la voûte dans la Capella nuova di San Brizio, au dôme d'Orvieto,



ASSOMPTION DE LA VIERGE (Musée de Florence).

peintures que Fra Angelico avait laissées inachevées. — Pérugin se fit attendre pendant neuf ans et finit par écrire aux marguilliers qu'il ne pouvait aller à Orvieto faire le travail demandé et promis. Luca Signorelli en fut alors chargé. Voir *la Storia del Duomo d'Orvieto*, par Della Valle.

1491, 5 janvier. Il est au nombre des artistes appelés à juger les modèles ou dessins présentés au concours pour la façade de Santa Maria del Fiore, à Florence.

1491, 5 mars. Il donne quittance à Pérouse de 180 ducats d'or de chambre, que la Chambre apostolique restait lui devoir pour les peintures faites par lui dans la chapelle du palais apostolique. (Mariotti, *Lettere Perugine*, pag. 150.)

1491. *Nativité* (*Presepio*), ou la Vierge en adoration devant l'Enfant. — Ce tableau est maintenant à la villa Albani.

1493. Tableau pour San Domenico di Fiesole (*la Vierge entre des saints*). C'est celui qui est aujourd'hui dans la Tribune de Florence.

1494. Il peint son propre portrait, qui est dans la collection de la Galerie des Offices, à Florence.

1496, 6 mars. Il est de nouveau chargé par le *magistrato* de Pérouse du tableau qu'on lui avait déjà alloué en 1483.

1496, 8 mars. Les moines du Mont-Cassin, à Pérouse, lui commandent le tableau de l'*Ascension du Christ*, qui est aujourd'hui dans la cathédrale de Lyon.

1496. *Déposition de croix*, peinte pour les dames de Santa Chiara à Florence. Ce tableau est dans la galerie Pitti.

1496. Il peint, pour le dôme de Pérouse, le tableau du *Mariage de la Vierge*, qui est aujourd'hui au musée de Caen.

1496. Il achète à Florence un terrain pour y bâtir une maison.

1497. Tableau de la *Madone*, avec plusieurs saints pour l'église Santa-Maria Nuova, à Fano.

1498. Tableau pour la chapelle de la confrérie de Saint-Pierre martyr, à San Domenico de Pérouse.

1498, 26 juin. Il est appelé avec d'autres artistes à donner son avis sur la restauration de la lanterne de la coupole de Santa Maria del Fiore, cathédrale de Florence.

1500. *Assomption de la Vierge*, peinte pour Vallombrosa. — Ce tableau est à l'Académie des beaux-arts, à Florence.

1500. Peinture dans la *Sala del Cambio*, à Pérouse.

1501. Il est nommé un des dix prieurs ou assesseurs du *magistrato* de Pérouse.

1502. 10 septembre, Il est chargé de peindre un tableau à deux faces pour le maître-autel de l'église San Francesco in Monte, hors Pérouse.

1502. 1er octobre, il fait le dessin des stalles du chœur de Sant'Agostino qui devaient être exécutées en bois par Baccio d'Agnolo, sculpteur florentin.

1503. Il est chargé par le magistrat de Pérouse, de peindre les armes de Jules II, nouvellement élu, sur les cinq portes de la ville et sur les murs du palais municipal.

1503. Il reçoit la commande d'un tableau à deux faces pour la chapelle majeure de Sant'Agostino, de Pérouse.

1504, 25 janvier. Il est appelé avec d'autres artistes à donner son avis sur la place la plus convenable au *David* de Michel-Ange (*Carteggio* de Gaye, t. II, pag. 486).

1504. Fresque de *l'Adoration des Mages*, peinte pour la confrérie de Santa Maria de' Banelli, à Città della Pieve.

1505, 14 juin. Il écrit de Florence à la marquise Isabelle de Mantoue, pour lui accuser réception de 80 ducats, prix d'un tableau dont le sujet n'est pas indiqué, mais qui est celui de *l'Amour et la Chasteté*, que nous avons au Louvre (*Carteggio* de Gaye, t. II, pag. 68).

1503, 1504, 1505. Bien que le nom de Pérugin ne se trouve point dans le registre des anciens rôles de la Compagnie des peintres de Florence, on peut croire qu'il en faisait partie, puisqu'il est inscrit aux folios 186 et 187 du livre de cette Compagnie intitulé *Débiteurs et Créanciers*, dit le Livre rouge, qui existe aux archives de l'Académie des beaux-arts de Florence.

1505, juin. Il est choisi avec Lorenzo di Credi et Giovanni delle Corniole, pour estimer les têtes en mosaïque, faites par David Ghirlandaio et le miniaturiste Da Monte.

1506. Il est immatriculé au Collége des peintres de Pérouse, sous le nom de *Petrus de Castro Plebis*.

1507. Tableau qui lui est attribué par Orsini et qui fut ait en cette année-là dans la Terra di Montone.

1510. Il avait cette année-là terminé le tableau de la *Nativité* pour la chapelle des Vieri à San Francesco de Sienne.

1512. Il fait le dessin d'un navire en argent, qui devait être exécuté pour le magistrat de Pérouse, par l'orfévre pérousin Mariotto-Anastagi. On peut voir la description de ce singulier ustensile de table, écrite par Girolamo Prollieri et rapportée par Vermiglioli dans les *Memorie del Pinturicchio*, page 217.

1512. Il achète deux pièces de terre dans le territoire de Pérouse.

1513. Il peint un tableau pour le dôme de Città della Pieve, ou Castello della Pieve, sa ville natale, représentant la Vierge avec deux anges et quatre saints.

1514. Il peint une fresque dans l'église Santa-Maria de' Servi, à Città della Pieve.

1515. Il achète une sépulture dans l'église de l'Annunziata de Florence.

1518. Il peint un *Saint Sébastien* pour l'église des Franciscains de Pérouse.

1521. Fresque de *Notre-Dame*, portant sur ses genoux son Fils mort, pour la Collegiata di Spello.

1521. Fresque à San Severo des Camaldules, à Pérouse.

1524. Il peint un *Saint Sébastien* à Fontignano.

1524. Pérugin meurt à Fontignano, sur la route de Pérouse, à Città della Pieve, âgé de soixante-dix-huit ans.

Musée du Louvre. — On y compte quatre morceaux de Pérugin : 1. La *Vierge tenant l'enfant Jésus*, adoré par deux saintes et deux anges; forme ronde, figure petite nature. Les saintes de ce tableau sont sainte Rose portant un vase de cristal et une branche de rosier, et sainte Catherine tenant une palme et un livre. Ce tableau, provenant du palais Corsini, fut acheté pour le Louvre, en août 1850, à la vente de Guillaume II, roi de Pays-Bas, au prix de 25,000 florins, soit 53,302 fr. avec les frais.

2. La *Vierge, l'enfant Jésus, saint Joseph et sainte Catherine*. L'Enfant est sur les genoux de la Vierge, dans l'attitude de bénir. Ce tableau, peint à l'huile, est signé *Petrus Perusinus pinxit*. Il fut compris dans les 100,000 fr. de tableaux achetés par Louis XVIII à M. Scitivaux en 1821. Figures jusqu'aux genoux, petite nature.

3. *Saint Paul*. Forme ronde, figure à mi-corps, grandeur naturelle. Il appuie la main droite sur une épée. « On connaît, dit la Notice du Louvre, d'autres tableaux de même forme, représentant *sainte Appolline et saint Barthélemy*, destinés sans doute à faire partie d'une même décoration. »

4. *Combat de l'Amour et de la Chasteté*. Des Satyres et des Amours combattent contre des Nymphes dans une prairie dédiée à Vénus, comme l'indique un cartouche sur lequel on lit *Veneri*. Peint en détrempe pour Isabelle de Gonzague, marquise de Mantoue. Ce tableau a appartenu au cardinal de Richelieu. Il en est question dans la lettre plus haut citée.

Pérouse. — Dans le palais municipal, les fresques de la *Sala del Cambio*. Le peintre y a fait son portrait sur un pilastre du mur, à gauche.

Dans les chambres de la résidence du magistrat on conserve une *Pietà* (un Christ mort) qui faisait partie d'un tableau

de la Vierge avec les saints protecteurs de Pérouse, tableau dont la principale composition est aujourd'hui au Vatican, après avoir figuré dans le Musée Napoléon jusqu'en 1815.

Dans l'église Sant' Agostino, appartenant aux moines augustiniens, un grand rétable à deux faces, dont l'une représente la *Naissance du Christ*, et l'autre son *Baptême*.

Dans l'église San-Domenico, chapelle de la confrérie de saint Pierre martyr, un tableau qui représente la *Vierge* assise sur un siége, dans une campagne ouverte, et entourée de six personnes de la confrérie, à genoux et en capuces.

A San Severo, dans l'église des Camaldules, une fresque au-dessous de la *Trinité* de Raphaël.

Dans l'église des Franciscains de Pérouse, un *Saint Sébastien* qui aurait été peint, selon M. Rio, en 1518.

A San Francesco in Monte, hors la ville, rétable d'autel peint en détrempe, à deux faces, dont l'une, celle qui regarde la nef, représente la *Vierge de douleurs*. L'autre face, regardant le chœur, représente le *Couronnement de la Vierge* avec les Apôtres. Ce double tableau fut exécuté pour le prix de 120 florins d'or.

CASTELLO DELLA PIEVE dit aussi Città della Pieve. Dans la cathédrale (le *duomo*), la Vierge accompagnée de deux anges avec les apôtres Pierre et Paul, et les saints Gervais et Protais, qui tiennent les étendards et les armes de la cité. Tableau signé *Petrus Christophori Vanutii de Castro Plebis pinxit* MDXIII.

Dans l'église Santa Maria de' Servi, fresque représentant une *Déposition de Croix*; elle est en partie détruite. On y lit encore cette inscription tronquée : ESTA HOPERA FERO DEPENGERE LA COMPAGNIA DELLA S.... COSI DICTA IN LI ANNI DOMINI MDXIV. M. PETRUS....

Dans l'Oratoire de la confrérie de Santa Maria de' Banchi, une *Adoration des Mages* avec trente ou quarante figures.

CERQUETO, village du diocèse de Pérouse, une chapelle peinte dont il ne reste qu'une figure de saint Sébastien, et la signature PETRUS PERUSINUS PINXIT MCCCCLXXVIII. Orsini rapporte une inscription en langue vulgaire constatant que ces fresques furent commandées au peintre à l'occasion d'un vœu pour la cessation de la peste.

SPELLO, diocèse de Pérouse, dans la collégiale de Santa Maria Maggiore, fresque de la *Vierge tenant son fils mort*. On lit : PETRUS DE CASTRO PLEBIS PINXIT A. D. MDXXI.

BETTONA, terre peu éloignée de Pérouse, dans l'église des Frères Mineurs, un tableau sur toile où l'on voit *San Diego* en pied tenant d'une main un flambeau, de l'autre un livre. A ses pieds un guerrier à genoux, qui est le donateur. On y lit l'inscription suivante, qui signifie: Vœu de Maraglia de Pérouse, quand il était prisonnier des Français, qui fut le 11 février 1512. *Bolo de Maraglia da Perogia quando fo pregione de Franciose che fo addi XI febbraio MDXII.* — *Petrus* PINXIT *de Castro Plebis.*

PANICALE, près Pérouse, dans l'église des religieuses de Saint-Sébastien, fresque représentant le martyre du saint, percé de flèches par quatre archers.

TREVI, petite ville entre Foligno et Spolète, dans l'église de la Madonna delle Lagrime, une *Adoration des Mages*, avec grand nombre de figures, dont treize de grandeur naturelle. PETRUS DE CASTRO PLEBIS. Sans date.

ROME. — Dans la chapelle Sixtine, *Saint Pierre recevant les clefs*, fresque célèbre, et le *Baptême du Christ*.

Dans la chambre de l'Incendie du bourg, le plafond est peint par Pérugin en quatre compartiments circulaires, les auréoles et accessoires sont rehaussés d'or.

Dans la galerie du Vatican : 1. Trois demi-figures : *Saint Benoît, saint Placide* et *sainte Flavie*. 2. *Résurrection du Christ*. Il s'élève tenant une bannière blanche traversée par une ligne rouge. A droite du tombeau, on remarque un jeune homme assis par terre et endormi, qui est le portrait de Raphaël; plus loin, deux soldats, l'un assis, l'autre endormi. Dans le fond, un troisième qui fuit, l'épée à la main, c'est le portrait de Pérugin, qui paraît avoir été peint par Raphaël. Gravé dans l'ouvrage de Guattani, *Pitture dell' appartamento di Borgia*. 3. *La Vierge sur un trône* entre quatre saints qui sont : saint Laurent, saint Louis, saint Ercolano et saint Constance. Provient du palais communal de Pérouse. 4. *Nativité*. L'enfant est couché par terre sur un tapis dont une extrémité roulée lui sert d'oreiller. La Vierge, saint Joseph et trois anges l'adorent. A droite, au fond, une vache et un âne dans l'étable. Dans les airs, trois anges debout et drapés tenant un liston.

A la villa Albani, tableau en détrempe représentant le sujet qui précède, *la Vierge en adoration* devant son Fils couché parmi les fleurs. A gauche, saint Michel, gracieuse figure, et saint Jean-Baptiste. A droite, saint Georges et saint Jérôme. En haut, dans une lunette, le Christ en croix ayant à ses côtés la Vierge et Marie-Madeleine. Dans les parties latérales, l'Annonciation. Sur les pilastres est écrit : PETRUS DE PERUGIA PINXIT M° CCCC° LXXXI° VIIII° PRIMO (c'est-à-dire 1491, et non pas 1481, comme le rapporte Rumohr par erreur).

Au Capitole, *la Vierge et l'Enfant* et deux anges.—On voit aussi au Capitole, parmi les bustes d'artistes célèbres exécutés aux frais de Canova, le buste de Pierre Pérugin.

Au palais Sciarra, un *Saint Sébastien*.

Au palais Barberini, une *Adoration*, tableau à trois compartiments.

NAPLES. — Dans la galerie du prince de Salerne est, ou était, une *Vierge sur un trône* avec l'Enfant debout sur ses genoux. Au bord, de chaque côté, un saint récollet, dont l'un est saint François d'Assises. Au-dessous, un ange joue de la cithare; aux coins de la toile, sont les bustes des donateurs.

FANO. — Dans l'église Santa Maria Nuova, tableau d'autel représentant la *Vierge sur un trône*, entre saint Jean l'Évangéliste, saint François et un évêque d'un côté; de l'autre, saint Pierre, saint Paul et Marie-Madeleine; le fond est un paysage. Sur le gradin du trône, on lit une inscription et la signature :

PETRVS · PERVGINVS

MCCCC97. PETRUS PERUGINUS PINXIT. Dans le haut du tableau est peinte une *Déposition de croix*. Dans la predella, cinq histoires de la vie de la Vierge parmi lesquelles le *Sposalizio* dont le dessin original se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, et a été lithographié dans le recueil de fac-simile de Mansfeld.

FLORENCE. — A la Galerie des Offices, dans la Tribune, *la Vierge sur un trône*, entre saint Sébastien et saint Jean-Baptiste. Le fond est un temple qui ouvre sur la campagne. Ce tableau, mentionné par Vasari, provient de San Domenico de Fiesole. Sur le piédestal du trône, on lit : PETRUS PERUSINUS PINXIT AN. MCCCCLXXXXIII. Dans la galerie spéciale des portraits de peintres peints par eux-mêmes, celui de Pérugin, attribué d'abord à Giacomo Francia, mais restitué à son véritable auteur depuis qu'on a découvert, derrière les panneaux, ces mots, gravés avec une pointe de fer : 1494, DE LUGLO PIETRO PERUSINO PINSE. Ce portrait le représente tenant un papier où est écrite la devise *Deum timete*.

Au palais Pitti, grande *Mise au tombeau*. C'est une composition connue par plusieurs gravures, notamment par celle qui orne la *Galleria Pitti*, et par celle qui forme la planche 62 de la *Storia* de Rosini. Sur un rocher, on lit en lettres d'or: PETRUS PERUSINUS PINXIT A. D. MCCCC LXXXXV.

Ce tableau, porté à Paris lors de nos conquêtes, fut envoyé à Marseille, et c'est là qu'on le reprit en 1815.

Sienne. — Dans l'église Sant'Agostino, à l'autel de Chigi, un tableau représentant la scène du *Crucifiement*, avec deux figures latérales : saint Augustin et sainte Monique. Ce tableau fut payé deux cents ducats d'or larges, ainsi que le constatent les Mémoires manuscrits d'Alexandre VII.

Bologne. — Dans la Pinacothèque : *la Vierge dans une gloire*. Ce tableau célèbre a fait partie du musée Napoléon.

Sinigaglia (sur la route de Bologne à Ancône). — Dans le chœur du couvent des Pères Réformés, une *Madone* avec six saints. Beau tableau mal restauré.

Borgo san sepolcro. Dans le chœur de l'église une répétition de *l'Ascension* peinte par Pérugin à Saint-Pierre de Pérouse. Le cavalier Mancini dit que cette copie fut peinte à Florence et portée, à dos d'homme et à grands frais (*con spesa gravissima*), à Borgo San Sepolcro.

Crémone. — Dans l'église Sant'Agostino, un tableau de la *Madone* assise entre saint Augustin et saint Jacques. Sur le gradin du trône, on lit : Petrus Perusinus pinxit mccccLXXXXIIII. Ce tableau, transporté en France lors de nos victoires, fut repris en 1815.

Dresde. — *Saint Crépin*, figure en buste, peinte sur bois, provenant de la collection Steinta.

Saint Roch couché sur le premier plan d'un paysage, un petit chien lui apporte un morceau de pain. Sur bois. Rumohr estime que cet ouvrage peut bien être de la main de Raphaël dans sa première jeunesse. — Même provenance.

Vienne. — Galerie du Belvédère, *la Vierge et l'Enfant*, celui-ci dans l'acte de bénir. Derrière, sont deux saintes femmes. On lit : Petrus Perusinus pinxit, sans date. Gravé dans le tome IV de la *Galerie du Belvédère*, à Vienne.

Munich. — Dans la Pinacothèque, *la Vierge avec l'Enfant sur ses genoux*, sur un fond de ciel. Grandeur naturelle. Bois.

La Vierge accompagnée de deux anges apparaît à saint Bernard; derrière lui, saint Barthélemy et un autre saint surpris de l'apparition. Figures petite nature.

La Vierge en adoration devant l'enfant Jésus couché à terre. A ses côtés saint Jean et saint Nicolas. Sur bois.

Berlin. — *Marie et l'Enfant* avec les saints Jacques, Antoine, François et Bruno. Le catalogue du Musée ne donne aucun autre renseignement sur ces morceaux.

Londres. Galerie nationale. — *La Vierge et l'Enfant avec saint Jean*. Trois petites figures sur un fond de paysage. La Vierge et saint Jean, à mi-corps, sur bois. Ce tableau est peint en détrempe. Il fut acheté à Pérouse par M. Beckford, et cédé par lui à la Galerie nationale, en 1841. Le nom du peintre est écrit en lettres d'or.

La Vierge en adoration devant son Fils. Trois morceaux formant la composition principale d'un retable. Au centre est la Vierge adorant l'enfant Jésus, qui lui est présenté par un ange. Au-dessus, trois anges font de la musique sur des nuages. Le compartiment à la gauche du spectateur représente l'archange Michel; celui de droite, l'archange Raphaël avec le jeune Tobie, — le tout sur bois. Cette peinture, ainsi que le rapporte Vasari, fut faite pour la chartreuse de Pavie. Elle comprenait en son entier six compartiments; au-dessus des trois que nous venons de décrire était la figure du Père éternel, qui est restée à la Chartreuse; sur les côtés on voyait l'Annonciation, l'ange au côté gauche de la Vierge, au côté droit les personnages étaient en demi-figure. Les deux derniers compartiments ont disparu, mais on en conserve à la chartreuse d'anciennes copies ainsi que les trois compartiments du tableau de la National Gallery. Ces derniers furent achetés de la Chartreuse de Pavie, en 1786, par un membre de la famille Melzi, et ils ont été revendus par le duc Melzi de Milan, en 1856, à la Galerie nationale. On y lit :

PETRVS PERVSINVS

PINXIT

M. Léon Lagrange, dans le tome XIII de la *Gazette des Beaux-Arts*, a décrit les dix-huit dessins de Pérugin qui sont à Florence, aux Offices. Les dessins à la plume de Pérugin, dit-il, sont faits par hachures croisées carrément. C'est la manière habituelle du maître. Raphaël l'adopta d'abord. Rien de plus dur et de plus froid que ce treillis régulier, appliqué uniformément sur les parties ombrées, comme la trame d'un canevas. Malgré ce défaut pratique, les dessins de Vannucci sont du plus grand prix.

M. Paul Chenay a gravé en fac-simile un dessin du Louvre pour la *Famille de la Vierge* du musée de Marseille.

Lyon. Dans le Musée (autrefois dans la cathédrale). *L'Ascension du Christ*, composition de seize figures, parmi lesquelles sont les douze apôtres. Ce tableau capital du Pérugin figurait au musée Napoléon; il fut fait pour le prix de 500 ducats d'or larges. Le gouvernement en fit présent à la ville de Lyon. En 1815, le tableau retomba au pouvoir des alliés, mais il fut laissé à la cathédrale de Lyon par Pie VII. En 1845, la peinture fut transportée sur toile.

Au musée de la ville, un fragment de tableau à volets, représentant saint Grégoire et saint Jacques.

Musée de Caen. — Le *Mariage de la Vierge*, dit le *Sposalizio*. Cette peinture a précédé celle de Raphaël, qui s'en est évidemment inspiré; elle a été lithographiée par M. Bouet pour les *Observations sur le musée de Caen*, brochure de M. de Chennevières.

Quelques personnes ont pensé, entre autres M. Rio (*de l'Art chrétien*, tome II, p. 266), que loin d'avoir inspiré le tableau de Raphaël, le *Sposalizio* du maître avait été peint après celui du disciple. Mais ce n'est là qu'une présomption qui ne paraît pas appuyée de preuves suffisantes.

Musée de Toulouse. — *Saint Augustin et saint Jean l'Évangéliste*. Ce tableau, dit M. George, fut envoyé par le gouvernement au musée de Toulouse en 1803. Il faisait partie d'une composition à volets, et le pendant, représentant saint Grégoire et saint Jacques, se trouve au Musée de Lyon.

Musée de Marseille. — La *Famille de la Vierge*. Le tableau que l'on nomme ainsi dans les livrets, et qui a été complétement dégradé par une restauration ignorante, au dire de M. Clément de Ris, n'est autre que celui qui avait été peint en 1495 pour la chapelle du palais municipal du *magistrato* de Pérouse.

Le *Trésor de la Curiosité* nous fournit ce qui suit :

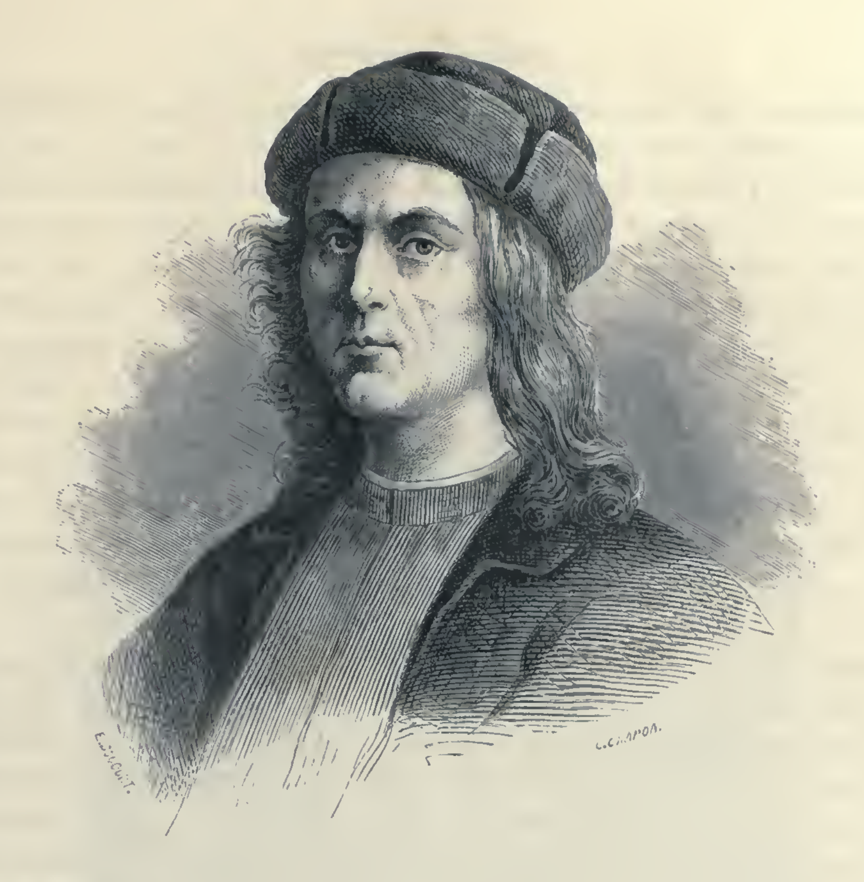
Vente Guillaume II, roi des Pays-Bas, 1850. — *Saint Augustin* et quatre moines agenouillés. 93 pouces sur 64. 7,400 fl.

Sainte Famille. Tableau rond, sur bois, 174 pouces sur 147, 23,500 florins. Van Cuyck pour la France. C'est le tableau qui est au Louvre, dans le salon carré.

Satan demande l'aumône à saint Martin, qui est à cheval. Dessin, au verso duquel est un *Baptême du Christ*. 365 flor.

Musée de Rouen. — Trois toiles provenant de l'église des Bénédictins de Saint-Pierre à Pérouse. Elles représentent *l'Adoration*, le *Baptême* et la *Résurrection*. Elles furent prises dans la première campagne d'Italie et envoyées à Paris d'abord, puis à Rouen, par le musée central de Paris.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux*

BERNARDINO DI BETTO DIT PINTURICCHIO

NÉ EN 1454. — MORT EN 1513.



PINTURICCHIO

Il faut reconnaître que Vasari a été bien injuste à l'égard de ce peintre gracieux et délicat, qui fut le collaborateur du Pérugin, le digne condisciple de Raphaël, le favori de trois papes et l'admiration des Romains. Voici en quels termes l'illustre biographe commence la vie du Pinturicchio.

« Comme il y a beaucoup de gens d'une mince valeur qui sont « favorisés par la fortune, de même il y en a une infinité qui sont « persécutés par elle malgré la supériorité de leurs talents. On la voit « adopter sans raison pour ses enfants et porter au pinacle des « hommes qui seraient demeurés obscurs, s'ils n'avaient eu d'autre « moyen de parvenir que leur mérite. Pinturicchio de Pérouse en est « un exemple; car, bien qu'il ait accompli, avec l'aide de divers « collaborateurs, des ouvrages importants, et qu'il ait possédé une « grande pratique de son art, on peut dire qu'il eut plus de réputation « qu'il n'en méritait. » Cette appréciation de Vasari est évidemment entachée de partialité; aussi a-t-elle soulevé de vives protestations. Elle s'explique, du reste, sous la plume d'un admirateur et d'un élève de ce Michel-Ange, qui, du haut de sa grandeur, devait estimer fort peu le Pérugin et ses pareils. Il semble que Vasari ait enveloppé dans le même discrédit les deux peintres les

plus célèbres de Pérouse, et que les trouvant mêlés dans leurs travaux et dans leur histoire, il ait étendu à l'un le sentiment d'aversion qu'il avait pour l'autre.

Il est vrai de dire qu'il y a beaucoup d'inégalité dans les œuvres de Pinturicchio et que ce surnom lui fut donné justement parce que, faisant abus de sa facilité, il *peinturait* quelquefois (comme nous dirions) plutôt qu'il ne peignait. Son grand-père se nommait Biagio, et son père Benedetto (par abréviation Betto), et son nom, à lui, était Bernardino di Betto, c'est-à-dire Bernardin, fils de Benoît. Pérugin fut-il le maître de Pinturicchio? Vasari l'affirme. Mais si l'on considère que Pérugin, né en 1446, n'avait que huit ans de plus que Pinturicchio, né à Pérouse en 1454, on doit regarder comme probable que le second fut le condisciple du premier plutôt que son élève. Ce qui est certain, c'est qu'il existe entre les deux maîtres une ressemblance frappante. C'est la même finesse de dessin, le même goût pour les contours élégants et les formes un peu grêles, la même exécution délicate et sèche. Pinturicchio est resté toute sa vie ce que Raphaël ne fut que jusqu'à l'âge de vingt ans, et pendant que l'élève de Pérugin amplifiait sa manière, élargissait son horizon et développait son génie dans le sens de la force et de la majesté, Bernardino demeurait fidèle au style péruginesque.

Vers 1480, lorsque Pérugin fut chargé par le pape Sixte IV de décorer la chapelle Sixtine, en concurrence avec Luca Signorelli, et les Florentins Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo et Sandro Botticelli, Pinturicchio fut aussi appelé à Rome par le pape; mais il ne paraît point qu'il ait travaillé à la Sixtine. On sait qu'il fit seulement, dans le palais Sciarra Colonna et dans celui du cardinal della Rovere, des peintures qui ont péri. Le même sort, ou à peu près, était réservé aux ouvrages que Bernardino exécuta au Belvédère sous le pontificat d'Innocent VIII. Ces ouvrages, dit M. Rio, ont été trop lourdement restaurés, au temps de Pie VII, pour qu'on puisse se faire une juste idée du charme que l'artiste avait su déployer, non-seulement dans les sujets de dévotion, qui étaient le triomphe de son École, mais dans les compositions accessoires, paysages, fabriques, et dans l'aspect gracieux et pittoresque des principales villes italiennes, ce qui formait une innovation attrayante dans le domaine de l'art. C'était la première fois qu'on employait ce genre de décoration sur une aussi grande échelle. La retouche, ajoute M. Rio, n'a pas moins défiguré les fresques de Pinturicchio dans la petite église de Saint-Onufre et dans celle de Sainte-Croix de Jérusalem, où le cardinal Olivier Caraffa, qui en était le patron, lui avait donné à peindre l'histoire de sainte Hélène et de Constantin découvrant l'instrument du supplice du Christ et le transportant en triomphe à Constantinople. A l'exception de la tête de l'Homme-Dieu qui est peinte au-dessus de l'autel, cet ouvrage a été brutalement retouché à plusieurs reprises, et il ne reste plus guère à admirer que l'ordonnance et l'esprit général de la composition [1].

Si nous n'avions pas autre chose à admirer dans Pinturicchio que l'esprit de la composition et l'ordonnance, nous n'aurions pas, à vrai dire, grand sujet d'admiration, car c'est là précisément la partie faible de son talent. L'art de grouper des figures et d'en agencer les groupes, l'art de peupler une toile sans encombrement et sans remplissage, d'y mettre à la fois de l'animation et de l'aisance, du repos et du nombre, cet art qui, chez Raphaël, fut porté à son comble, Bernardino ne le posséda point. Comme Pérugin, il n'eut guère d'autre ressource, pour l'ordonnance de ses tableaux, qu'une facile et banale symétrie. Dès qu'il veut remplacer cette symétrie par une pondération cachée, c'est-à-dire chercher l'équilibre dans un apparent désordre, il laisse voir la débilité d'un génie étroit, incapable de bien concevoir un ensemble et de remplir à l'aise un grand espace. C'est dans le *morceau* qu'il triomphe. Chacune de ses figures, considérée isolément, est pleine de délicatesse, d'expression et de grâce. Élégantes sans être maniérées, elles ont toujours de l'intérêt et de la physionomie, parce qu'elles sont des portraits choisis en vue d'un idéal de sveltesse et d'élégance. On voit de lui à Saint-Pierre in Montorio, à Rome, des figures de Sibylles qui sont aussi gracieuses et aussi minces que celles de Michel-Ange sont fortes, imposantes et formidables. Ce goût, du reste, ne l'abandonna

[1] *L'Art chrétien, École ombrienne*, tome II, par M. A.-F. Rio, nouvelle édition, entièrement refondue et considérablement augmentée. Paris, Hachette, 1861.

jamais, et quand il donna un peu d'ampleur à son style, ce fut seulement dans les draperies, comme nous le dirons en parlant de ses fameuses fresques de Sienne.

Les premières peintures de Pinturicchio qui aient une date certaine sont de 1492. Vasari ne les a point



ÆNEAS SYLVIUS REÇOIT LE LAURIER POÉTIQUE DES MAINS DE L'EMPEREUR FRÉDÉRIC III.

connues. Elles furent exécutées au Dôme d'Orvieto, sept ans avant que Luca Signorelli fût appelé à y peindre ses terribles compositions de la *Fin du Monde*. Cent ducats lui étaient alloués pour quatre figures, dont deux Évangélistes et deux Pères de l'Église, qu'il devait peindre à côté de la grande chapelle. Comme il travaillait à ces peintures et à d'autres, dont il devait orner le petit chevet de l'église, *la tribuna minore*, et qui, pour avoir été interrompues, n'étaient pas encore finies en 1494, les Orviétains reçurent une lettre du pape Alexandre VI, qui demandait qu'on laissât au Pinturicchio la liberté de suspendre son travail pour venir à

Rome achever les peintures qu'il avait commencées dans l'appartement Borgia. Alexandre VI, ayant été élu pape en 1493, il est probable que ce fut dans l'année de son avénement qu'il chargea Bernardino de décorer les chambres qui allaient être la demeure pontificale. Ce que l'artiste y peignit, nous le savons, quoique ses peintures aient été en grande partie détruites sous le règne de Léon X. Les scènes de l'Évangile s'y trouvaient mêlées à des sujets tirés de la légende des saints ou à des figures allégoriques, telles que la Justice et les Sciences, et même à des divinités égyptiennes. Le pape y était représenté à genoux devant le Christ ressuscité, et l'histoire de la Vierge y était peinte en divers compartiments, séparés par des reliefs qui existent encore, quoique à demi ruinés; mais cette histoire n'est ni remarquée ni remarquable.

D'autres ouvrages ont complétement disparu, que Pinturicchio avait exécutés dans le château Saint-Ange à la gloire d'Alexandre Borgia et de sa famille, illustrée par tant de crimes. Elle figurait là comme réhabilitée en effigie. On y voyait la fameuse Lucrèce avec ses trois frères, parmi lesquels César Borgia et ses amis, c'est-à-dire ses complices. Mais le plus scandaleux de ces portraits était celui du pape lui-même, qui s'était fait peindre en adoration devant la Madone représentée sous les traits de la belle Julie Farnèse, connue par ses amours et ses aventures. En récompense, l'artiste reçut d'Alexandre VI l'usufruit de deux pièces de terre, *tenimenti*, situées dans le territoire de Chiusi, à la charge d'acquitter une redevance annuelle de trente mesures de blé. Cette redevance étant trop onéreuse, le peintre, à force de réclamations, en obtint la remise sous la condition de payer par an deux livres de cire.

Après avoir terminé les décorations du château Saint-Ange et de l'appartement Borgia, Pinturicchio dut retourner à Orvieto, où nous le retrouvons, en 1496, signant, le 14 mars de cette année, un marché avec les surintendants du Dôme, pour ajouter à ses précédentes peintures deux figures de saints docteurs qui devaient orner la chapelle du maître-autel. Le prix convenu était de cinquante ducats avec six mesures de froment, une ration de vin convenable, le logement et les meubles nécessaires, sans compter l'or et l'outremer. Ces conventions furent fidèlement remplies, et le 5 novembre, le peintre donna quittance du dernier paiement. Le père della Valle, dans son *Histoire du Dôme d'Orvieto*, raconte que la fabrique se plaignit à Bernardino de la consommation excessive qu'il avait faite d'outremer et de vin. Il paraît toutefois, d'après les documents, que ce reproche n'était fondé qu'en ce qui regardait la dépense du bleu, *azzurro*, qui était, on le sait, une couleur rare et fort chère.

Dans le temps qu'il travaillait encore au Dôme d'Orvieto, Pinturicchio interrompit sa besogne pour faire un voyage à Pérouse, où il reçut et accepta, le 13 février 1496, la commande d'un grand tableau qui devait être placé dans l'église Santa Maria de' Fossi; mais rappelé à Orvieto par les marguilliers de la cathédrale, et ensuite à Rome par Alexandre VI, il n'avait pu tenir son engagement. Ce fut quelques années après qu'il s'en acquitta, probablement quand il eut mené à fin ses ouvrages pour le pape. L'église Santa Maria de' Fossi ayant été supprimée, les peintures de Bernardino ont été transportées dans le musée de l'Académie, où elles sont encore. Ceux qui les ont vues, notamment Rio et Passavant, les regardent comme les plus belles œuvres du maître. Le tableau du milieu, qui a pour fond un beau paysage, représente la *Vierge et l'Enfant* sur un trône, adorés par le petit saint Jean. Des deux côtés sont les figures séparées de saint Jérôme et de saint Augustin, et dans un panneau carré, au-dessus du tableau principal, un Christ à moitié descendu dans le tombeau, et soutenu sous les bras par deux anges. Une *Annonciation* fait pendant à cette composition accessoire. Le gradin contient, dans des médaillons, les quatre Évangélistes et un Père de l'Église. Là se vérifie ce que nous disions plus haut de l'embarras qu'éprouve le Pinturicchio lorsqu'il s'agit de concevoir une grande ordonnance et de mettre en scène des personnages nombreux. Aussi a-t-il pris le parti de les distribuer dans plusieurs compartiments et de traiter une à une toutes ses figures, qui, ainsi vues séparément, captivent le spectateur par la finesse des traits et la distinction des caractères, de façon à racheter le défaut d'ensemble par leurs beautés individuelles et isolées. L'un des anges qui soutiennent le Christ a une expression de douleur qui remue fortement l'âme, et qui a fait dire à M. Rio que Raphaël avait été seul capable de surpasser le Pinturicchio dans ce sujet pathétique; encore faut-il ajouter, dit cet écrivain, que sous le rapport du sentiment, la victoire est restée douteuse. Pour ce qui est du coloris, Bernardino di

Betto ne le cède pas au Pérugin lui-même; il sait comme lui accorder ses tons brillants et conserver l'harmonie dans une gamme riche et haute.



SAINT-BERNARD (Chapelle Bufalini, à Rome).

Il faut avoir parcouru les États de l'Église pour bien connaître le côté religieux de ce talent délicat et rare. Il faudrait surtout avoir vu les fresques de la chapelle des Baglioni dans l'église Santa Maria Maggiore, à Spello. L'auteur d'un livre très-intéressant et très-estimable : *Raphaël et l'Antiquité*, nous assure que ces fresques sont belles, et on peut en croire un juge aussi compétent [1].

[1] Anatole Gruyer, *Raphël et l'Antiquité*. Paris, J. Renouard, 1865.

Mais là encore, ce qui manque, c'est l'intelligence de la composition et la liaison entre les motifs. On y remarque des portraits saisissants : d'abord celui du peintre lui-même, représenté avec les instruments de son art, portrait digne de Raphaël; ensuite celui de Troilo Baglioni, prieur du chapitre et évêque de Pérouse, en habits violets, et tenant un mouchoir blanc à la main. La date de 1501, qui est celle où Baglioni fut élevé à l'épiscopat, se trouve écrite sur un petit cartel parmi les arabesques qui ornent le premier des trois sujets, l'*Annonciation*. Le peintre a écrit au bas de sa propre effigie : BERNARDINUS PINTURICCHIUS PERUSINUS MCCCCCI. En cette année 1501, Bernardino fut nommé prieur de la municipalité de Pérouse, c'est-à-dire membre du collége des Décemvirs, et il reçut cet honneur en même temps que Pierre Pérugin, ce qui donne une haute idée de l'estime dont il jouissait parmi ses concitoyens. Il faut croire, du reste, que sa réputation s'était répandue en Italie, puisque l'année suivante il fut appelé à Sienne par le cardinal Francesco Piccolomini, qui devint bientôt pape sous le nom de Pie III.

Ce prélat, petit-neveu d'Æneas Sylvius Piccolomini, qui avait été Pie II, était un esprit élevé, porté aux grandes choses et sincèrement ami des lettres et des arts. Il eut la gloire de deviner, avant les Médicis, le génie naissant de Michel-Ange et de lui demander quinze statues pour le Dôme de Sienne. Il eut le mérite de fonder une Bibliothèque de manuscrits grecs et latins, vingt-cinq ans avant que Léon X envoyât des agents dans les contrées les plus lointaines pour former une collection de manuscrits. Pinturicchio étant alors un des premiers peintres de l'Italie, le cardinal Piccolomini le fit venir de Pérouse afin de lui confier la décoration de sa *Libreria* qu'il voulait magnifiquement orner de fresques, en même temps qu'il ferait enluminer ses manuscrits précieux par les miniaturistes les plus célèbres, tels que Liberale de Vérone et Pierre de Pérouse, qu'il ne faut pas confondre avec Pierre Pérugin. Les peintures de la Bibliothèque devaient représenter les principaux événements de la vie d'Æneas Sylvius en dix tableaux, qui seraient comme les chants d'un poëme épique. Le contrat passé entre le cardinal et le peintre a été conservé dans les archives de Sienne [1]. Il portait que l'artiste, après avoir peint dans la voûte les armes

[1] L'importance de ce document, le jour nouveau qu'il jette sur une question qui a tant occupé la critique historique et qui intéresse au plus haut degré les amateurs, nous engage à le transcrire ici en entier. Tout y est curieux, du reste, le fond de la convention, les formes du langage et les détails minutieux dans lesquels entrent les contractants, et toutes les précautions qui sont prises de part et d'autre.

In nomine Domini amen. Sia noto a qualunche leggiarà e vedarà la presente scripta, come el Reverendissimo signor Cardinale di Siena questo di xxviiij di giugno MCCCCCII alluoca e coltima a M° Bernardino detto el Pentoricchio pictore Perusino a dipengiere una Libraria sita in nel Duomo di Siena, cole infrascripte conditioni e pacti, cioè : che durante el tempo che quella si dipengiarà non pigli altro lavoro a dipingiare o fare in tavola o muro tanto in Siena quanto altrove, per laquale la pictura de essa Libraria si habbia a differire o tardare.

Item, sia tenuto et debba lauorare la volta de essa Libraria con quelle fantasie, colori e spartimenti che più vaga, più bella e vistosa judicarà, di buoni, fini e recipienti colori, alla forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche, con li campi variati, come più belli et più vaghi saranno stimati.

Item, sia tenuto et debba, quando in mezzo della volta non sia arme di Monsignor Reverendissimo dipinta, farne una richa et bella di quella grandezza che sarà indicata proportionalmente necessaria secondo la grandezza et altezza de la volta. Et quando vi sia dipinta, rifarla di nuovo. Et essendovi di marmo similmente, sia tenuto dipingiarla come di sopra, indorarla et farla bella.

Item, sia tenuto, oltra la volta, in fresco fare diece istorie, nelle quali secondo li sarà dato in memoriale e nota, habbia a dipingere la vita de la santa memoria di papa Pio II, con quelle persone convenienti, gesti e habiti che ad exprimerla bene sono necessarij ed opportuni, con oro, azzurro, oltramarino, smalti verdi, azzurri ed altri colori recipienti ch' al pagamento, istoria loco e allui si conviene.

Item, sia tenuto decte figure lauorate in fresco, come di sopra, rittoccharle in secho, et rifinirle di buoni colori, nudi, veste, appannamenti, arbori, paesi, città, arie, et finbrie et fregiature.

Item, volendo la mezza lunetta ricingiarla, che viene sopra al quadro, farli figure o altro sia in suo arbitrio, o vero sfondarla a paesi et altro, come judicar possa.

Item, sia tenuto fare li pilastri che spartano et ricengano li quadri ne li quali vanno le istorie dipinte, li capitelli, cornici et base ornate d'ore et similmente li lavori, cioè fregi vanno in quelle, di buoni colori et fini come meglio et più vaghi siano.

de Son Éminence, richement accompagnées d'arabesques, serait tenu de peindre à fresque sur les murs dix tableaux d'histoire dans lesquels, suivant le mémorial qui lui en serait donné, il retracerait la vie du pape Pie II avec les personnages, les habits et costumes voulus, et en employant l'or, le bleu d'outremer, l'émeraude, l'azur et autres couleurs convenables à la grandeur du sujet et à la dignité du lieu, et en rapport avec le prix de son travail.

C'était mettre à une rude épreuve le génie timide et quelque peu étroit de Pinturicchio, que de lui demander ces fresques historiques, où devaient entrer, s'agencer et se mouvoir de nombreuses figures, et qui exigeaient avant tout le sentiment de l'ordonnance, l'art de nouer des compositions, non plus tranquilles, symétriques et froidement divisées par des compartiments répétés de stucs ou de boiseries, mais compliquées et remuées, hardies et imposantes. L'art de la mise en scène, nous l'avons dit, était



SAINT JEAN-BAPTISTE AU DÉSERT (Chapelle Bufalini à Rome).

justement ce qui faisait défaut au peintre de Pérouse; il était donc naturel qu'il cherchât l'appui de quelque puissant collaborateur. Toutefois il était stipulé dans son contrat que tous les dessins, aussi bien sur le papier que sur le mur, seraient de sa main, que toutes les têtes seraient peintes par lui (*sia tenuto fare*

Item, sia tenuto *fare tutti li disegni delle istorie di sua mano in cartoni et in muro,* fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino a la perfectione sua.

Item, sia tenuto da pilastro a pilastro sotto le istorie fare uno quadro in nel quale sarà un epitaphio o vero indice della istoria sopra quello dipinta et quella in verso o prosa vi si possa scrivare, facendo in le base da esse colonne et pilastri le armi di Monsignor Reverendissimo.

Et acceptato per Mº Bernardino prefato fare la volta di quella perfectione si richiede et li quadri diece della richezza et bontà, et conveniente, per suo salario et merce de esso, Reverendissimo Cardinale promette darli ducati mille d'oro di camara, cioè ducati 1,000 d'oro di camara, in questo modo cioè : che in prima esso Reverendissimo Cardinale in Venetia gli farà pagare ducati dui cento d'oro di camara per comprare oro et colori necessarij, et cento altri ducati simili fare in Perugia pagarli al suo bene placito per suoi bisogni et condurre robbe et garzoni in Siena. Per li quali trecenta ducati che avanti se li sborsano, esso Mº Bernardino sia tenuto dare bone et idonee cautioni scontarli in esso lavoro. Et quando Dio altro facesse, farli buoni et restituirli ad esso

tutti li designi delle istorie di sua mano in cartoni e in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco); qu'il retoucherait lui-même, à sec et de bonnes couleurs, jusqu'à la perfection, les nus, les habits, les draperies, les ombres, les arbres, les paysages, ciels, fabriques, bordures et ornements; enfin, qu'il peindrait et rehausserait d'or les pilastres, les bases, les chapiteaux et les corniches, ainsi que les frises. Il était prévu cependant que le peintre pourrait avoir des aides, mais seulement à titre de serviteurs, car sur les mille ducats d'or de chambre, *oro di camara*, qui étaient le prix convenu pour l'ensemble du travail, le cardinal s'obligeait à lui payer par avance trois cents ducats, dont deux cents pour acheter l'or et les couleurs, et cent pour faire venir de Pérouse ses bagages et ses *garzoni*, ce qui veut dire en pareil cas, ses apprentis [1]. Telles étaient, en gros, les conditions du marché. On y ajoutait que si maître Bernardino avait besoin de blé, de vin ou d'huile, il devrait les acheter au prix courant chez le facteur du cardinal, qui les lui fournirait à valoir sur le prix des peintures.

Ici se présente une question qui a donné lieu à bien des controverses, et qui, du reste, en valait la peine, car elle intéresse à un haut degré l'histoire de l'art italien. Pinturicchio a-t-il été aidé par Raphaël dans ses fresques de Sienne, et, s'il l'a eu pour collaborateur, jusqu'où est allée la collaboration de Raphaël? Cette question a été soigneusement élucidée par les derniers commentateurs de Vasari, et, sauf quelques réserves, nous n'avons guère qu'à les suivre, tant leur logique est claire, serrée et décisive. Ceux qui attribuent à Raphaël l'invention des fresques de Sienne, s'appuient sur trois points : d'abord sur la tradition, ensuite sur l'existence de deux dessins ayant évidemment servi pour la première et la cinquième de ces fresques, enfin sur la beauté générale des compositions qui forment l'ensemble de ce grand travail.

Pour ce qui est de la tradition, elle ne paraît pas avoir d'autre origine que le dire de Vasari. Sigismondo Tizio, qui a laissé un manuscrit concernant l'histoire de Sienne et qui, écrivant de 1527 à 1550, conséquemment plus de vingt ans avant Vasari, ne dit pas un mot de la part que Raphaël aurait prise aux fresques de Pinturicchio, bien qu'il parle en détail de tous les peintres qui ont travaillé à Sienne. L'auteur anonyme de la *Vie de Raphaël* publiée par Comolli rapporte, il est vrai, cette tradition; mais, selon toute apparence, il la tient de Vasari lui-même, car il est probable que le livre de Comolli a été écrit

Cardinale interamente : Intendendosi però che quando havesse facto parte del lauoro, prorata di quelli si habbino a scontare. Et resto sicuro li fidejussori tenuti al prefato Reverendissimo Cardinale restituire interamente senza exceptione alchuna.

Item, finito sia ogni quadro, esso Cardinale in Siena li farà pagare ducati cinquanta d'oro di camara et così continuarà in tutto. Et finiti siano interamente, li pagarà li duicenti ducati restanti in fine del lauoro et pictura.

Item promette esso Reverendissimo Cardinale a M° Bernardino prefato in prima per suo habitare in Siena gratis, durante el tempo che pingiarà essa Libraria, farli prestare una casa vicina al duomo et chiesa. Item legname per fare li ponti e farli dare calcina ed arena a bastanza.

Et perche esso M° Bernardino, fino lavorarà in essa Libraria in Siena, ha di bisogno di grano, vino et oglio ; per lo pari prezzo el comprarà da altri, sia tenuto pigliarlo dal factore di esso Cardinale in sconto et pagamento dell' opera et pictura farà.

Et per observantia di decte cose le parte sopradecte, cioè Monsignor Reverendissimo obliga sè personalmente e suoi beni et heredi, mobili et stabili, presenti et futuri, che interamente se observarà al decto M° Bernardino tutti i capitoli et conventioni vi so' connominati et expressi, et pagarli interamente la dicta quantità di ducati mille d'ore in oro di camara in nel modo et tempi sopra decti.

Et el decto M° Bernardino dall' altra parte prometti ed obligasi interamente observare quanto di sopra si conthiene al prefato Reverendissimo Cardinale, et dare sufficiente cautione per li trecenti ducati d'oro di camara che gli si prestano come di sopra : obligando anchora sè personalmente et suoi beni ed heredi, mobili et stabili, presenti et futuri, che in ogni et ciascheduna parte interamente observarà a tutte le cose convenute et di sopra promesse et capitulate, intendendosi ogni cosa a buona fede et senza fraude alchuna.

Ed io Cardinale Senese sopradecto so' contento e prometti come di sopra ; et per fede de la uerità ha scripto questi versi di mia propria mano anno, dì et mese sopra decto.

Io M° Bernardino detto di sopra so' contento e prometto quanto di sopra si conthienj, e per fede della verità ò iscritto questi versi di mia propria mano, anno, dì et mesi sopra decto.

Anno Domini millesimo, quingentesimo secundo. Inditione quinta, die vero vigesimanona mensis Junii.

[1] Le mot *garzone* répond assez bien à ce que les artistes d'aujourd'hui appellent, dans leur langage familier, un *rapin*.

postérieurement à celui du biographe arétin. Il semble, en tout cas, que Vasari ait reçu la tradition déjà corrompue, ou bien qu'il l'ait altérée en y greffant certaines assertions qui, au lieu de l'éclaircir, n'ont fait



LE JEUNE PICCOLOMINI ACCOMPAGNE LE CARDINAL CAPRANICA AU CONCILE DE BALE.

que la rendre plus confuse et plus douteuse. Si l'on prend la peine de confronter dans les deux éditions de Vasari, publiées de son vivant, les biographies de Pinturicchio et de Raphaël, on y trouve de notables différences. Dans la première édition, l'écrivain attribue à Raphaël tous les cartons des esquisses inventées

par Pinturicchio, ou quelques-uns de ces cartons; dans la seconde, Raphaël est donné comme l'auteur, non-seulement des cartons, mais, ce qui est plus grave, de toutes les esquisses, en d'autres termes, de toutes les compositions de l'histoire [1]. On peut juger à ces différences et à ces contradictions que le biographe n'était pas très-bien informé, et qu'ayant reçu des renseignements plus exacts depuis qu'il avait écrit la vie de Pinturicchio, il voulut atténuer, dans la vie de Raphaël, ce qui lui paraissait trop absolu dans son affirmation première. De toute façon, et quel que soit celui des deux récits que l'on adopte, il demeure établi que Raphaël ne fut pas appelé à Sienne pour autre chose que pour faire les dessins, ou quelques dessins, de la décoration commandée par le cardinal.

Reste à savoir si Raphaël a inventé les compositions ou s'il s'est borné à mettre au net les esquisses composées par son ami. D'après la seconde édition de la vie de Pinturicchio, Raphaël aurait tout inventé et tout dessiné. Mais n'est-il pas permis, avec tout le respect dû à Vasari, de concevoir ici un doute sur l'entière vérité de son dire, qui d'ailleurs diffère tellement d'une édition à l'autre? Tout d'abord, il importe de rappeler que, par le contrat passé entre le cardinal Piccolomini et Pinturicchio, celui-ci s'était obligé *à faire de sa main tous les dessins de l'histoire, aussi bien sur le papier que sur le mur.* Il faut se souvenir aussi que Bernardino avait à cette époque environ trente ans de plus que Raphaël, qu'il passait pour un des plus habiles peintres de son temps, et que dès lors il n'est pas vraisemblable qu'il ait eu recours à un jeune homme de vingt ans pour toutes les compositions de ses fresques, et se soit résigné au rôle d'un simple manœuvre qui exécute les inventions d'autrui. Comment croire, en effet (disent les commentateurs plusieurs fois

[1] Voici, du reste, mis en regard, les textes des deux éditions. Le rapprochement en est curieux.

VIE DE PINTURICCHIO

PREMIÈRE ÉDITION

Era in quel tempo ancor giovinetto Raffaello da Urbino, pittore, che in compagnia erano stati con Pietro : ond' egli lo condusse in Siena : dove *di tutti gli schizzi delle istorie della Libreria*, *fece i cartoni Raffaello*, che benissimo avea appresa la maniera di Pietro; e di questi se ne vede oggi ancora uno in Siena.

Dans ce temps-là, Raphaël d'Urbin était encore jeune. Pinturicchio, qui l'avait connu dans la compagnie du Pérugin, le conduisit à Sienne, où Raphaël, qui possédait parfaitement la manière péruginesque, fit tous les cartons des esquisses préparées pour les fresques de la bibliothèque. Un de ces cartons se voit encore aujourd'hui à Sienne.

SECONDE ÉDITION

Ma è ben vero *che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece, furono di mano di Raffaello* da Urbino, allora giovinetto, il quale era stato suo compagno, e condiscepolo appreso il detto Raffaello, e di questi cartoni se ne vede ancor oggi uno in Siena, ed alcuni schizzi ne sono di mano di Raffaello nel nostro libro.

Mais il est bien vrai que les *esquisses et les cartons de toutes les histoires que Pinturicchio y peignit* étaient de la main de Raphaël d'Urbin, alors tout jeune, et qui avait été son compagnon et son condisciple à l'école du Pérugin. Un de ces cartons se voit encore aujourd'hui à Sienne, et quant aux esquisses, j'en ai quelques-unes, de la main de Raphaël, dans ma collection.

VIE DE RAPHAEL

PREMIÈRE ÉDITION

In questo tempo (dopo aver finita la tavola dello Sposalizio della Vergine) avendo egli acquistato fama grandissima nel seguito di quella maniera era stato allogato da Pio II (Pio III) pontefice nel Duomo di Siena la Libreria a dipingere al Pinturicchio, il quale avendo dimestichezza con Raffaello fece opera di condurlo à Siena, *come buon disegnatore,* acciò gli facesse *i disegni e i cartoni* di quella opera; e egli pregato, quivi si trasferì, e *alcuni* ne fece.

Dans ce temps-là (après avoir fini le tableau du *Mariage de la Vierge*), il acquit une très-grande réputation. Le pape Pie II (c'est Pie III qu'il fallait dire) ayant chargé le Pinturicchio de peindre la bibliothèque dans le Dôme de Sienne, celui-ci, qui était intimement lié avec Raphaël et qui le savait bon dessinateur, s'avisa de l'emmener avec lui à Sienne pour lui faire faire les dessins et les cartons de cet ouvrage, et en effet Raphaël s'étant rendu dans cette ville, fit quelques-uns de ces dessins et cartons.

SECONDE ÉDITION

In questo mentre, avendo egli acquistata fama grandissima nel seguito di quella maniera, era stato allogato da Pio II (il fallait dire Pio III), pontefice la Libreria del Duomo di Siena al Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaello, e conoscendolo *ottimo disegnatore*, lo condusse in Siena, dove Raffaello gli fece *alcuni* dei disegni e cartoni di quella opera.

Raphaël avait acquis déjà une très-grande réputation. Sur ces entrefaites, le pape Pie II (Pie III) ayant chargé le Pinturicchio de peindre la bibliothèque du Dôme de Sienne, ce peintre, qui était l'ami de Raphaël et qui le savait excellent dessinateur, le conduisit à Sienne, où Raphaël fit *quelques-uns* des dessins et cartons de cet ouvrage.

cités par nous), à tant de condescendance envers un jeune peintre qui s'appelait, il est vrai, Raphaël, mais qui, marchant sur les traces de son maître, n'avait pas encore ouvert les ailes de son génie? Comment supposer une telle abnégation et tant d'humilité dans l'âme d'un artiste, alors que l'humilité et l'abnégation sont si rares chez les autres hommes? Quant à la beauté générale des fresques de Sienne, c'est s'abuser que d'y voir une preuve de la prépondérance qu'aurait eue Raphaël dans la collaboration des deux peintres. L'argument



LA MADONE AVEC SAINT ANDRÉ, SAINT LOUIS, SAINT FRANÇOIS ET SAINT LAURENT (Église des Frères Minimes, à Spello).

serait bon, sans doute, si l'on admettait avec Vasari que Pinturicchio ne fut qu'un *fa presto*, un praticien habile à dépêcher sa besogne, mais d'un mince talent, et plus favorisé de la fortune que doué par la nature. Toutefois, peut-on acquiescer à un pareil jugement quand on a vu les ouvrages que Pinturicchio a menés à bien sans l'assistance de Raphaël? Qui peut dire où s'arrêtera la prévention quand une fois elle s'est emparée des esprits même les plus fermes? Sous l'empire du préjugé répandu sous l'autorité de Vasari, que Pinturicchio était un peintre médiocre, certains écrivains ont fini par attribuer à Raphaël une si grande part dans les fresques de Sienne, qu'il n'en reste plus rien au malheureux Pinturicchio, lequel était pourtant l'auteur officiel de ces fresques, l'auteur voulu, payé et récompensé par le cardinal qui les commanda.

Nous venons d'analyser, et de notre mieux, l'argumentation des savants commentateurs dont nous avons tant de fois approuvé les commentaires et loué l'excellent esprit. Leur conclusion est qu'on doit regarder comme très-exagérée l'opinion de ceux qui attribuent à Raphaël tout ce qu'il y a de grand, de beau, de magnifique dans les peintures qui décorent la Bibliothèque de Sienne. Cette conclusion est aussi la nôtre. Cependant, telle que l'expriment ces judicieux critiques, elle reste vague, et il est permis de la préciser, non-seulement d'après la tradition écrite, mais d'après les tableaux eux-mêmes, qui sont toujours des témoins supérieurs à tous les autres documents. En fait d'art, c'est l'œuvre qui dit son histoire le plus souvent beaucoup mieux que ne la disent les historiens. Quand nous allâmes visiter, à Sienne, les peintures de la Bibliothèque, nous fûmes frappés (mon compagnon et moi), comme tout le monde, des différences que présentent ces fresques fameuses. La beauté en est très-inégale, il faut en convenir, sous le rapport de l'invention. Sans prévention aucune, nous étions comme avertis, au premier aspect, que tous les tableaux n'étaient pas de la même main, je veux dire que toutes les compositions n'avaient pas été conçues par un seul et même esprit. La première fresque, par exemple, où l'on voit le jeune Piccolomini à cheval accompagnant le cardinal Capranica au concile de Bâle, est une merveille, comparée à la composition froide et insignifiante qui représente, selon Vasari, le concile de Bâle, par lequel Æneas Sylvius fut chargé de missions importantes en Allemagne, et, selon la vérité, Æneas introduit devant le roi d'Écosse comme ambassadeur du concile. Autant il y a d'animation et de chaleur pittoresque dans l'un de ces tableaux, autant il y en a peu dans l'autre. Lors même que le dessin original de Raphaël, pour cette première fresque, n'existerait pas à la galerie de Florence, il serait facile d'y reconnaître son génie encore jeune, son imagination abondante et mesurée où déjà se fondaient, avec un si rare bonheur, la discrétion et la liberté, la noblesse et le naturel. Avec un sentiment exquis, ou, suivant nous, par une intuition des hautes convenances, le peintre, sans nuire à l'importance du principal personnage, le cardinal Capranica, met en évidence le héros de l'épopée, au début de sa carrière, et nous le montre comme un écuyer élégant et fier, qui n'est encore qu'au second rang, mais qui est prédestiné au premier. La grâce ineffable du jeune page qui, du haut de son cheval bai, tient un lévrier en laisse et sourit naïvement, la vie qui la rehausse, en même temps la dignité que respire toute la composition, feraient penser à Raphaël, alors même que son dessin n'aurait pas été conservé.

Dans la troisième fresque, où Piccolomini est couronné du laurier poétique par l'empereur Frédéric III, et dans la quatrième, où Æneas baise les pieds du pape Eugène IV en présence de toute la cour romaine, on retrouve la main et l'esprit de Pinturicchio, son peu d'aptitude à disposer des groupes, mais aussi son goût pour le paysage et pour les fonds accidentés, enrichis de fabriques, sa prédilection pour les draperies pompeuses et les costumes élégants, par lesquels il ressemble souvent au Vénitien Carpaccio. Mais où l'on ne reconnaît plus les faiblesses de Pinturicchio, c'est dans la cinquième fresque, où éclate une beauté vraiment supérieure. Il me souvient que nous demeurâmes aussi longtemps devant ce tableau que devant tous les autres ensemble. La scène qui représente l'empereur Frédéric III épousant Éléonore de Portugal nous rappelait le *Sposalizio* de Milan, et la belle fiancée, rougissante de sa modestie, adorable de grâce, timide et triomphante à la fois, était pour nous la Vierge de Raphaël transformée en impératrice. Les femmes de son cortége nous parurent dessinées par le peintre qui n'avait pu imiter le Pérugin sans le surpasser. Oui, quand même on ne saurait point que le dessin de la cinquième fresque, tracé par Raphaël et incontestablement inventé par lui, existe encore dans le palais Baldeschi, à Pérouse, on serait porté à lui attribuer la composition de cette fresque admirable. Et cependant, comparée au dessin de Pérouse, elle présente quelques changements malheureux, par exemple, l'introduction malencontreuse de certains gentilshommes siennois dont les figures ne sont là qu'une concession regrettable aux vanités locales, ou des remplissages.

La part de Raphaël aux fresques de Sienne peut donc être précisée : elle se borne à deux dessins dont il a fourni évidemment la composition, et qui ont été modifiés par Pinturicchio, l'un et l'autre, le premier surtout. Tout le reste étant d'une infériorité sensible, ne saurait être attribué à Raphaël. Les commentateurs florentins vont jusqu'à dire que Bernardino était l'inventeur de ces deux dessins aussi bien que des autres,

et qu'après les avoir fait mettre au net et en grand par Raphaël, il se permit, en les transportant sur le mur, d'y faire des changements qui n'ont pu émaner que de l'inventeur. Il nous semble que les critiques italiens se laissent entraîner par leur désir de défendre la mémoire de Pinturicchio, ou pour mieux dire, de la



L'ANNONCIATION (Église de Santa Maria Maggiore à Spello).

réhabiliter. Quant à l'exécution des fresques, il paraît certain que le peintre d'Urbin n'y a point coopéré. Vasari lui-même le donne à entendre en disant que Pinturicchio fut aidé dans son travail par plusieurs « garçons et praticiens » qui tous appartenaient à l'école du Pérugin [1].

Au surplus, quelques auteurs ont mis en doute le voyage de Raphaël à Sienne. Ce voyage pourtant est

[1] Le storie dunque, di questo lavoro, nel quale fù aiutato Pinturicchio da molti garzoni e lavoranti, tutti della scuola di Pietro. Vasari, *Vita del Pinturicchio*.

rendu très-probable par l'existence d'un dessin de Raphaël, que nous avons vu à l'Académie de Venise. Ce dessin représente le groupe des trois Grâces qui fut placé par le cardinal Piccolomini au milieu de la Bibliothèque (devenue aujourd'hui la sacristie du Dôme), où il est encore. Mais une circonstance singulière, c'est que le dessin en question ne reproduit pas tout le groupe, et que la figure de droite n'y est pas même indiquée. Serait-ce que Raphaël aurait fait son dessin d'après le dessin d'un autre artiste? S'il a été à Sienne et s'il a travaillé dans la Bibliothèque, ayant constamment sous les yeux ce groupe antique, n'est-il pas étrange que, voulant en conserver un souvenir sur son livre de croquis, il n'ait pas dessiné le groupe entier? De toute façon, en ce qui touche l'exécution des dix fresques de la sacristie, on peut assurer que l'honneur en revient à Pinturicchio, et ce n'est pas un petit honneur, car ce grand travail, religieusement fini, merveilleusement conservé, est de la plus belle manière et de la plus riche couleur. La neuvième fresque est particulièrement intéressante en ce qu'on y voit les portraits en pied de Raphaël et de Pinturicchio peints par ce dernier. Et ce qui prouve qu'ils sont bien l'un et l'autre de sa main, comme le remarque Passavant[1], c'est que Pinturicchio s'est modestement placé un peu en arrière de son jeune ami, et qu'il semble le regarder avec admiration. Enfin, sur le vaste espace que présentait le mur extérieur de la Bibliothèque, du côté du Dôme, le peintre de Pérouse peignit le couronnement de Pie III, mais avec peu de convenance et de bonheur. Après avoir entassé sur le premier plan une quantité de figures-portraits, intéressantes pour l'histoire sans doute, mais remarquables surtout par la richesse et la singularité de leurs costumes, il relégua au fond du tableau la figure du souverain pontife, prouvant ainsi une fois de plus son insuffisance dans la composition pittoresque.

On ne sait au juste à quelle époque furent terminées les peintures de la Bibliothèque; mais un document curieux, récemment découvert dans les archives de Sienne, constate que le 18 janvier 1509, Bernardino di Betto, dit *Pentorichio* de Pérouse, « recevait des héritiers d'Andrea Piccolomini la somme de quatorze « ducats et demi d'or, formant le solde de tout ce qui lui était dû pour les peintures faites par lui, tant dans la « *libreria* et sur le mur extérieur, que dans la chapelle des Piccolomini à San Francesco de Sienne. » Tous les tableaux de cette église ayant péri dans un incendie, le 4 août 1655, et n'ayant jamais été gravés, il n'en reste plus rien, pas même la mention du sujet, car la *Nativité* dont parle Vasari n'était pas destinée pour la chapelle d'Andrea Piccolomini, mais pour une autre chapelle de la même église, celle de Filippo Sergardi, clerc de la chambre apostolique. Elle fut commencée par Pinturicchio, selon toute apparence, l'année de sa mort, en 1513. Mais dans l'intervalle se placent des ouvrages importants et quelques événements notables de sa vie.

A tous ceux qui visitent la cathédrale de Sienne, on montre encore d'autres peintures de Bernardino, notamment dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, la légende de ce saint, qui fut terminée, selon les archives de la fabrique, en août 1504, et, parmi les célèbres pavements de cette magnifique cathédrale, une composition de *la Fortune*, dont il avait fourni le carton et qui est exécutée sur le pavé en *graffito*. C'est une manière de dessiner en grisaille sur une teinte blanche à la chaux, en enlevant, avec une ou plusieurs pointes de fer, cette teinture, de façon à produire des traits noirs sur le fond qui est blanc. Les hachures de ce dessin se font avec des pointes réunies en forme de fourchettes. Ce procédé, aussi simple que durable, est usité en Italie pour la décoration des pavements et des murailles; mais nulle part il n'a été employé à de plus beaux ouvrages que dans le Dôme de Sienne, dont les pavés, les uns au *graffito*, les autres en marqueterie de marbres, ont illustré les noms de Duccio et de Beccafumi. L'histoire légendaire de saint Jean-Baptiste, dont plusieurs compartiments endommagés furent peints à nouveau, en 1608, par Francesco Rustici, n'a laissé dans notre esprit qu'un très-faible souvenir. Mais nous n'avons pas oublié une œuvre du même genre que nous avons vue à Rome dans la galerie Borghèse : c'est la légende de Joseph. Les personnages en sont grêles, mais d'une élégante désinvolture; la peinture en est sèche, mais délicate et précieuse. Il s'y trouve, entre autres, une figure de femme qui porte un sac de grain sur la tête avec tant de fierté et de grâce, qu'elle

[1] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par M. Passavant, traduit par Lunteschutz, Paris, Renouard, 1860.

ferait honneur à André del Sarte, et que Raphaël ne l'eût point désavouée. Pinturicchio s'y est servi des costumes de son temps, et il y a montré ce naturalisme, ce goût pour le paysage et les animaux, qui était alors une nouveauté en Italie, et que Vasari appelle un goût flamand, *maniera de' Fiamminghi*, parce que, en effet, l'amour de la nature rustique n'est guère dans le génie de la peinture italienne. Il a retracé dans ses fonds, non pas des paysages inventés, mais des vues de tel ou tel pays, et certains édifices qui sont plutôt copiés sur le réel que bâtis par l'imagination du peintre. On y voit des chevaux, des ânes, des chiens, des chameaux, des vues prises au bord de la mer; on y voit aussi des portiques et de jolies maisons à pilastres corinthiens, comme celle, par exemple, dont le vestibule sert de théâtre à la scène de désespoir où Jacob reçoit la robe ensanglantée de Joseph. Les couleurs, bien conservées, sont gaies et brillantes, les broderies des vêtements sont rehaussées d'or; il en est de même pour les détails sculptés de l'architecture et les acanthes des chapiteaux.

Durant notre séjour à Rome, d'autres peintures de Pinturicchio nous furent signalées, tant dans l'église d'Araceli, au Capitole, qu'à Sant' Onofrio et à Santa Croce di Gerusalemme; mais elle est si grande, cette ville de Rome; elle est tellement remplie de fresques et de tableaux, qu'il faudrait y passer sa vie entière pour tout connaître. Là, comme partout, les plus grands dévorent les moindres, et bien des astres y sont éclipsés qui ailleurs brilleraient au premier rang. Les fresques de Santa Maria del Popolo ont laissé plus de traces dans notre mémoire. La voûte du chœur est peinte par Pinturicchio. On y voit le Couronnement de la Vierge, avec les quatre Évangélistes, les quatre Pères de l'Église et les Sibylles. Ces peintures furent commandées à l'artiste par le cardinal Jules della Rovere, depuis Jules II. C'est ce qui résulte d'un opuscule d'Albertini, où l'auteur, s'adressant au pape Jules II, lui dit : « Dans l'église Sainte-Marie-du-Peuple sont plusieurs chapelles ornées de peintures et de marbres. La plus grande a été fondée par Votre Sainteté et décorée par Bernardino, de Pérouse [1]. » Si l'on ne connaissait pas les Sibylles de Raphaël et de Michel-Ange, celles de Pinturicchio seraient plus admirées. Tandis que Raphaël a imprimé aux siennes un caractère typique, son ami, qui d'ailleurs lui ressemble dans ces figures, leur a conservé plus d'individualité, et s'est tenu plus près de la nature et du portrait. Le lien de parenté qui existe entre lui et Raphaël est surtout visible dans cette église Sainte-Marie-du-Peuple, où ils ont, l'un et l'autre, beaucoup travaillé. Plusieurs chapelles y furent décorées par Pinturicchio, la première pour le duc de Sora, Jean della Rovere, frère de Jules II; la seconde pour le cardinal de San Clemente, Dominique della Rovere. Celles-ci sont les plus remarquables. On y admire une *Nativité* dans laquelle figure saint Jérôme, à qui la chapelle est dédiée. Selon la tradition de l'École ombrienne, et à l'exemple de Pérugin, l'artiste y a représenté la Vierge en adoration devant le Nouveau-Né, et, selon son goût personnel, il a donné pour fond à son tableau un paysage riche de végétation, accidenté de ruines pittoresques et d'un coloris dont la magnificence est presque indiscrète. Au-dessus, dans les lunettes de la voûte, l'histoire de saint Jérôme est traitée, au contraire, dans un sentiment d'autorité tout à fait convenable à la légende de l'anachorète. Le peintre y a rencontré le pathétique dans la scène où le vieillard, assis sur son lit de mort, va expirer au milieu de quelques chrétiens venus pour l'assister dans ses derniers moments et tout émus par la sérénité de sa grande âme. La chapelle de Cibo, fondée par un neveu d'Innocent VIII, avait été également couverte de fresques par le peintre de Pérouse; mais au commencement du siècle dernier, le cavalier Carlo Fontana les détruisit pour y substituer un tableau de Carle Maratte et des revêtements de marbres aux riches couleurs, tels que le vert antique, le noir antique, le jaspe, l'albâtre et la brèche violette.

Pinturicchio avait coutume de dire que le plus grand lustre qu'un peintre pût donner à son art était de posséder la fortune sans rien devoir aux princes et aux grands. Ces paroles, rapportées par Vasari, indiqueraient plutôt une humeur indépendante qu'une tendance à la cupidité et à l'avarice, et en ce sens elles ne s'accordent guère avec l'idée qu'on se ferait de l'artiste d'après le récit de sa mort, tel que Vasari l'a écrit. « Bernardino,

[1] In ecclesia Sancte Marie de Populo sunt multe capelle picturis et marmoribus exornate, majorem vero cappellam Tua Beatitudo fundavit, ac variis picturis exornavit manu Bernardini Perusini. Albertini, *De Mirabilibus novæ ac veteris. urbis Romæ.*

dit ce biographe, avait cinquante-neuf ans lorsqu'il fut chargé de peindre, à San Francesco de Sienne, une *Nativité*, et déjà il y avait mis la main. Les frères Franciscains lui avaient prêté pour la peindre une chambre de leur couvent, et, suivant son désir, ils lui avaient livré cette chambre vide de meubles, sauf un grand coffre très-ancien qu'on n'avait pas déménagé à cause de son extrême pesanteur. Pinturicchio, qui était un homme singulier et fantasque, se plaignit si fort et tant de fois de l'embarras que lui causait ce vieux bahut, que les moines, fatigués de ses cris, finirent par enlever le coffre. Mais quelle fut leur surprise, quand une planche s'étant brisée durant le transport fit rouler à terre cent cinquante ducats d'or de chambre! Le peintre fut si désolé d'avoir manqué une pareille aubaine, et de l'avoir procurée aux Franciscains, qu'il lui fut impossible de penser à autre chose et de s'en consoler. Il en mourut de chagrin[1]. »

Ce récit, dans lequel se trahit la partialité de Vasari à l'égard de Pinturicchio, et qui, d'ailleurs, ne ressemble pas mal à un conte, se trouve démenti par le témoignage d'un auteur contemporain, Sigismondo Tizio, qui a recueilli toutes les chroniques siennoises, et dont le manuscrit volumineux est resté jusqu'à présent inédit. Tizio, qui était justement le curé, *parroco*, de la paroisse de San Vincenzo de Anastasio, à laquelle appartenait le peintre de Pérouse, raconte, comme le tenant des femmes du voisinage, que ce malheureux étant tombé malade, sa femme, qui avait pour amant un certain Girolamo di Polo, dit *Paffa*, soldat de la place de Sienne, mais originaire de Pérouse, s'entendit avec cet homme pour enfermer son mari dans un lieu retiré d'où les gémissements ne pouvaient être entendus, et le laissa ainsi mourir de faim, ce qui arriva le 11 décembre 1513 [2]. Telle fut la mort de Pinturicchio d'après le récit, beaucoup plus vraisemblable, d'un homme qui était Siennois, contemporain de Pinturicchio et curé de sa paroisse. Ce qu'il y a d'étrange, toutefois, c'est que ce même *Paffa*, qui avait été complice d'un si lâche abandon, épousa par la suite Egidia di Pinturicchio, la fille du mari qu'il avait trompé et de la femme dont il avait partagé le crime.

Cette femme odieuse s'appelait Grania di Niccolo, de Modène; elle eut de son mari six enfants, dont deux garçons, Jules-César et Camille-Julien, qui naquirent à Sienne, l'un le 30 novembre 1506, l'autre le 7 janvier 1509. Établi à Sienne, Pinturicchio y avait acheté, en 1504, quelques immeubles de la dame Lucrezia Paltoni, veuve d'un sculpteur siennois, nommé Neroccio di Bartolommeo. En considération de ses talents et de sa renommée, la seigneurie de Sienne, par une décision prise au mois de mars 1507, sans doute au moment où il venait de finir les peintures de la sacristie, la *Balia*, l'avait exempté, pour trente ans, du paiement des gabelles, sauf les gabelles de la porte. En 1509, il vendait à Pandolfo Petrucci et à Paolo di Vannoccio Biringucci, provéditeur de la Chambre de la république de Sienne, une maison située dans le troisième quartier de la ville, pour le prix de quatre cent vingt florins. Ce Pandolfo Petrucci possédait un palais qu'il fit peindre par Pinturicchio, en concurrence avec Luca Signorelli et Girolamo Genga. Les deux fresques exécutées par Bernardino représentaient : l'une Pénélope à sa trame, entourée de ses prétendants, et au loin, le navire d'Ulysse; l'autre une figure symbolique sur un trône, entourée de femmes et de petits enfants. Ces deux fresques furent, il y a quelque vingt-cinq ans, détachées du mur, transportées sur toile et envoyées en France par le sieur Bonneville.

En 1511, il achetait d'Antoine Primatice, de Sienne, un domaine dit le *Chiostro*, situé sur la commune de Panina. Deux ans après sa mort, sa veuve vendait à Sigismondo Chigi les deux tiers d'une propriété territoriale, et en 1516 elle était en instance pour obtenir l'autorisation de vendre la part d'héritage afférente à une de ses filles, Faustina Girolama, âgée alors de six ans.

[1] Della qual cosa prese Pinturicchio tanto dispiacere, e tanto ebbe a male il bene di quo' poveri frati, che più non si potrebbe pensare; e se ne accorò di maniera, non mai pensando ad altro, che di quello si morì. *Vasari*.

[2] Sigismondo Tizio... racconta ch'essendosi egli infermato, la perfida moglie Grania, con un Perugino suo irudo, di nome Girolamo di Polo, detto il *Paffa*, soldato della Piazza di Siena, lo chiuse in casa, lasciando che si morisse d'inedià e di stento nel giorno 11 di dicembre 1513, nè permise che ai lamenti del marito nessuno accorresse, tranne alcune femmirrucce del vicinato, dalle quali el Tizio fu narrato il caso. Voyez les *Memorie di Bernardino Pinturicchio raccolte e pubblicate da Gio. Batista Vermiglioli*. Perugia, 1837.

Pinturicchio fut enterré dans l'église San Vincenzo, où l'abbé de Angelis a consacré, en 1830, une épitaphe à sa mémoire. Au moment de sa mort, il laissait inachevée une *Nativité* qui devait décorer la chapelle de



PORTRAITS DE RAPHAËL ET DU PINTURICCHIO (Sienne.)

Filippo Sergardi, à San Francesco de Sienne. L'auteur anonyme d'un manuscrit qui existait dans les archives de ce couvent, et le père Ciatti affirment que le gradin de cette toile fut peint par Raphaël, comme en faisait foi la quittance de ce grand peintre, que l'anonyme assure avoir vue chez les Sergardi, nobles siennois. Il est probable que la *Nativité* mentionnée par Vasari étant restée inachevée, Sergardi, qui

demeurait à Rome, où il était clerc de la chambre apostolique, obtint de Raphaël qu'il fournirait les compositions du gradin pour compléter l'ouvrage de son ancien ami.

Voilà ce que nous font connaître les documents recherchés dans les archives locales par quelques écrivains pérousins, qui ont pris à cœur la gloire de leur compatriote, tels que Baldassare Orsini, Annibale Mariotti, le professeur Antonio Mezzanotte et Jean-Baptiste Vermiglioli, qui s'est, lui, plus particulièrement attaché à la biographie de Pinturicchio.

Du reste, ce que fut le peintre d'Urbin jusqu'à l'âge de vingt ans, Pinturicchio l'a été toute sa vie. Ingénieux, charmant, pénétré du sentiment religieux, voué à un naturalisme élégant et choisi qui suffisait à l'expression de son idéal, il mit un pied dans la grande peinture, mais sans pouvoir s'y installer avec l'autorité d'un maître supérieur, et il ne fut que le saint Jean-Baptiste de ce Messie, qui, dans la religion de l'art, porte le nom de Raphaël.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nous empruntons à l'édition de Florence le tableau chronologique suivant de la vie et des ouvrages de Pinturicchio.

1454. Il naît à Pérouse, de Benedetto, fils de Biagio.

1492, juin. Il est appelé à Orvieto, où on lui commande des peintures pour la cathédrale de cette ville. Antérieurement à cette date, qui est la première date certaine que nous ayons de ses œuvres, se placent les fresques exécutées dans le palais de Sciarra Colonna et dans celui du Belvédère, ainsi que le tableau qu'il fit à Saint-Pierre pour Innocent VIII et les peintures de Santa Maria del Popolo, à Rome.

1492. Il reçoit cinquante ducats pour une partie de son travail dans la cathédrale (le Dôme) d'Orvieto.

1493. On a lieu de supposer que, dans cette année, il commence pour Alexandre VI les décorations de l'appartement Borgia et du château Saint-Ange.

1493 (environ). Il retourne à Orvieto.

1494, 9 mars. Il est redemandé aux Orviétains par le pape Alexandre VI, pour l'achèvement des travaux qu'il avait commencés à Rome.

1495. Il obtient du pape Alexandre VI l'usufruit de deux pièces de terre dans le territoire de Pérouse, à Chiusi, sous la redevance de trente mesures de blé.

1496, 13 février. On lui commande un tableau pour l'église de Santa Maria de' Fossi, à Pérouse, tableau qui est aujourd'hui dans le Musée de cette ville.

1496, 15 mars. Il s'engage envers les surintendants du Dôme d'Orvieto, à peindre, dans la grande chapelle du chœur, deux figures de Pères de l'Église, pour le prix de cinquante ducats.

1496, novembre. Il reçoit le dernier paiement de ces peintures.

1497. En cette année, il avait terminé tous les ouvrages que lui avait commandés Alexandre VI.

1497, 28 juillet. On réduit à deux livres de cire la redevance de trente mesures de blé qu'il devait payer sur les deux pièces de terre susdites, situées à Chiusi.

1497-1500. Peintures de la chapelle Bufalini, dans l'église d'Araceli, à Rome.

1501. Fresques de la chapelle Baglioni, à Santa Maria di Spello.
— Il est nommé membre du collége des Décemvirs, à Pérouse.

1502, 29 juin. On le charge des fresques de la Bibliothèque Piccolomini, dans le Dôme de Sienne.

1504, 23 août. Il finit les huit compositions légendaires qu'il avait commencées à la chapelle de Saint-Jean, dans le dôme de Sienne.
— Il achète quelques terres de la dame Lucrezia Paltoni, veuve de Neroccio di Bartolommeo, peintre et sculpteur siennois.

1505, 13 mars. On lui paye le carton de l'histoire de la *Fortune* qu'il avait dessiné pour être exécuté au *graffito* dans les pavements du Dôme.

1506. Il est immatriculé sur le registre des peintres de Pérouse.

1506, 24 mars. Il s'oblige, pour cent ducats d'or, envers Eusebio di San Giorgio, peintre de Pérouse.

1506, 30 novembre. Il lui naît, à Sienne, un fils qu'il appelle Giulio Cesare.

1507, mars. Il obtient de la seigneurie de Sienne l'exemption de l'impôt des gabelles, qui lui est accordée, à l'exception des gabelles de la porte.

1508. Tableau d'une Madone avec plusieurs saints pour l'église des frères Minimes conventuels de Spello.

1509, 7 janvier. Il lui naît à Sienne un autre fils, qui est nommé Camillo Giuliano.

— 18 janvier. Il reçoit des héritiers d'Andrea Piccolomini le solde de son compte pour les peintures de la Bibliothèque du Dôme, de la fresque où est représenté le couronnement de Pie III et d'un tableau fait dans la chapelle do San Francesco de Sienne.

— 8 octobre. Il vend à Pandolfo Petrucci et à Paolo di Vannoccio Biringucci, provéditeur de la chambre de Sienne, une maison située dans le troisième quartier de la ville, au prix de quatre cent vingt florins.

1509-1510. Entre ces deux années, il peint deux fresques dans le palais de Pandolfo Petrucci.

1510, 27 janvier. Il lui naît, à Sienne, une fille, qui est nommée Faustina Girolama.

1511, 24 novembre. Il achète, d'Antonio Primaticci, de Sienne, une propriété dite le *Chiostro,* dans la commune de Pérouse.

1513 (?). Il peint pour la chapelle de Filippo Sergardi une *Nativité.*

1513, 11 décembre. Il meurt à Sienne, et il est enterré dans l'église des Saints Vincenzo et Anastasio, sa paroisse, qui est aujourd'hui l'oratoire du quartier dell' Istrice.

1515. La dame Grania, di Niccolo da Modena, sa veuve, vend à Sigismondo Chigi les deux tiers d'une propriété territoriale.

1516. Elle est en instance pour obtenir qu'on l'autorise à vendre la part d'héritage afférente à sa fille mineure Faustina.

1518, 22 mai. Elle fait son testament.

Pérouse. — Au Musée de l'Académie, le tableau qui avait été fait pour l'église Santa Maria de' Fossi, et représentant une Madone avec saint Jérôme et saint Augustin, entre deux compositions accessoires qui sont l'*Annonciation* et *le Christ mort* soutenu par des anges. Sur le gradin sont peints, sur fond d'or, en six compartiments, les quatre *Évangélistes*, un *Miracle de saint Augustin* et *Saint Jérôme au désert.*

Orvieto. Dans le Dôme (la cathédrale), dans la chapelle du chœur, les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église : les premiers, à droite et à gauche de l'œil-de-bœuf qui est du côté de la sacristie, les seconds, à droite et à gauche de l'œil-de-bœuf qui est du côté de l'évêché. On attribue aussi à Pinturicchio deux figures d'anges qui soutiennent les armes de la fabrique et qui sont peintes sur le mur de fond de la nef droite, près du maître-autel.

Spello (territoire de l'Ombrie). — La chapelle des Baglioni, dans l'église Santa Maria Maggiore, trois sujets très-grands, peints à fresque, savoir : l'*Annonciation de la Vierge*, et en haut le *Père Éternel* dans une gloire de séraphins. La scène se passe dans l'intérieur d'un temple, et le fond est couvert d'autres fabriques avec des figures de plus petite dimension. Sur un mur du Dôme, on voit, comme suspendu, le portrait du peintre, en demi-figure, avec cette inscription : Bernardinus Pinturicchio, perusinus (ce portrait du peintre a été gravé par les soins de Vermiglioli en tête de ses *Mémoires sur Pinturicchio*, et n'a aucun trait de ressemblance avec celui qui est gravé dans la seconde édition de Vasari). Sur une autre paroi sont peintes une *Nativité* et une *Adoration des Mages*, avec de vastes fabriques, des montagnes, des collines et des figures éloignées. Le troisième sujet, qui est la *Dispute de Jésus contre les docteurs* dans le Temple, est également enrichi d'architectures, d'ornements et autres accessoires. Dans les quatre pendentifs de la voûte, sont représentées les quatre Sibylles, Tiburtine, Samienne, d'Érythrée et d'Europe. Vermiglioli conjecture avec raison que cette chapelle fut peinte de 1500 à 1501. La date de 1501 est écrite sur un cartel parmi des arabesques.

Les fresques de la chapelle Baglioni furent dessinées en 1818 par Giovan Battista Mariani, et médiocrement gravées au trait en quatre planches par Bartolommeo Pinelli.

Dans l'église des Mineurs conventuels, un tableau de Madone. Elle est élevée sur un trône et tient l'enfant Jésus debout sur son genou droit. En haut, deux anges volant, et, sur un fond de paysage, quatre séraphins. En bas, sont quatre figures de saints, en pied ; ce sont les saints André, Louis, François et Laurent. L'enfant se tourne vers le petit saint Jean, qui est assis au pied du trône et tout occupé à écrire les mots : *Ecce agnus Dei.* Près de saint Jean, on remarque plusieurs instruments, tels que des ciseaux, un canif, une plume, et un cachet des Baglioni, et un papier sur lequel l'artiste a transcrit la lettre que Gentile Baglione, évêque d'Orvieto, lui avait écrite le 24 avril 1508. Cette lettre a été publiée en *fac simile* par Vermiglioli.

Rosini a donné une gravure de ce tableau dans la planche LXXXVII de son *Histoire de la Peinture italienne.*

Rome. — Dans l'église d'Araceli, au Capitole, la chapelle des Bufalini, édifiée par eux au quinzième siècle sous l'invocation de saint Bernardin. Le peintre y a représenté, sur les trois parois, divers épisodes de la légende du saint. La chapelle entière a été dessinée et gravée en dix grandes planches par François Giangiacomo, et publiée dans la *Calcografia camerale.* On trouve aussi gravés les miracles du saint et ses funérailles dans l'ouvrage de D'Agincourt, l'*Histoire de l'Art par les monuments*, et dans l'*Ape italiana delle belle arti* (volume III, planche XIII).

Dans l'église de Sant' Onofrio, des peintures qui sont au-dessus de la corniche, au-dessous de laquelle se voient encore des ouvrages de Baldassare Peruzzi.

A l'église Santa Croce in Gerusalemme, dans l'abside du maître-autel, un ovale où est peint Notre-Seigneur entouré d'anges sur un champ d'azur constellé d'or. On y voit aussi l'histoire de sainte Hélène retrouvant la vraie croix. D'autres attribuent cet ouvrage à Pierre Pérugin.

A Santa Maria del Popolo, la première chapelle, à main droite, qui est la chapelle della Rovere, dédiée à la Vierge et à saint Gérôme, est entièrement peinte par Pinturicchio. On y remarque une *Nativité* sur l'autel.

Dans la seconde chapelle, celle de la famille Cibo, les fresques de Pinturicchio ont été remplacées par un tableau de Carle Maratte peint à l'huile sur mur, et par des incrustations de marbre.

La troisième chapelle, construite par le duc de Sora, frère de Jules II, et qui est consacrée à saint Augustin, est aussi de la main de Pinturicchio, lequel y a peint le *Père Éternel*, une

Assomption, et, dans de petites grisailles, plusieurs sujets légendaires, le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul* et le *Martyre de sainte Catherine.* Mais ces ouvrages ont été retouchés par Camuccini et ne sont plus guère reconnaissables.

La voûte du chœur est couverte de fresques par Pinturicchio, savoir : le *Couronnement de la Vierge*, les quatre *Pères de l'Église*, les quatre *Évangélistes* et les *Sibylles.*

Au Vatican, dans l'appartement Borgia qu'habitait Alexandre VI, les seconde, troisième et quatrième chambres sont décorées par le même peintre. Dans les lunettes de la seconde chambre, il a représenté l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Résurrection*, où l'on remarque le portrait d'Alexandre VI, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit*, l'*Assomption de la Vierge.*

Dans les lambris de la troisième chambre, *Sainte Catherine devant l'empereur Maximin; Saint Antoine abbé, visitant saint Paul ermite;* la *Visitation*, le *Martyre de saint Sébastien, Suzanne au bain; Sainte Barbe s'enfuyant de chez son frère*

Au-dessus de la porte est le portrait de Julie Farnèse figurant une Madone adorée par le pape.

La quatrième chambre est décorée de figures allégoriques : les *Vertus* et les *Sciences.* A San Pietro in Montorio, le *Couronnement de la Vierge* et plusieurs figures de Sibylles.

Dans la galerie des tableaux, au Vatican, un *Couronnement de la Vierge;* en bas *Saint François à genoux*, avec d'autres saints et des évêques en adoration.

Au Capitole, dans le palais des Conservateurs, la huitième chambre est une chapelle qui contient une Madone avec deux anges de Pinturicchio. C'est un morceau d'une beauté remarquable.

San Gimignano. — Dans l'église des Olivétains, tableau d'autel : la *Vierge entourée de chérubins.*

Sienne. — A l'Institut des Beaux-Arts, une *Adoration des Mages.*

Dans la cathédrale (le Dôme), la bibliothèque Piccolomini, servant de sacristie, renferment les dix grandes fresques dont nous avons parlé, et qui retracent la vie de Pie II (Æneas Sylvius Piccolomini).

Ces dix fresques ont été gravées une première fois et mal au siècle dernièr, par Ramondo Faucci; plus tard par Lasinio, dont les estampes laissent aussi beaucoup à désirer.

Voici ce qu'elles représentent :

1° Æneas Silvius Piccolomini accompagne le cardinal Capranica au Concile de Bâle.

2° Il se présente au roi d'Écosse comme ambassadeur du Concile.

3° L'empereur Frédéric III le couronne du laurier poétique.

4° Il est envoyé par cet empereur au pape Eugène IV.

5° L'empereur Frédéric épouse Éléonore de Portugal hors de la porte Comolla, à Sienne.

6° Æneas est fait cardinal par Calixte II.

7° Il est élevé à la papauté sous le nom de Pie III.

8° Il tient un Concile à Mantoue pour la croisade contre les Turcs.

9° Il canonise sainte Catherine de Sienne.

10° Il arrive à Ancône pour embarquer la croisade.

En dehors de la Bibliothèque, sur le mur qui est du côté de l'église, Pinturicchio a peint, dans une très-grande fresque, le *Couronnement de Pie III* (Piccolomini), avec un grand nombre de personnages dont la plupart sont des portraits.

Dans les pavements célèbres du Dôme, on remarque un sujet de la *Fortune* qui a été exécuté au *graffito* sur son dessin.

Dans le chœur, huit petits sujets légendaires relatifs à l'histoire de saint Jean; trois ont été restaurés ou plutôt refaits en 1603, par Francesco Rustico.

Dans l'église des Franciscains, deux ouvrages de Pinturicchio, dont une *Nativité*, ont été la proie des flammes en 1655.

Milan. — Dans le palais Borromée, une miniature, datée de 1503 (année de la mort du peintre), représente *Jésus portant sa croix.*

Naples. — Dans l'église Monte Oliveto, une *Assomption.*

Musée du Louvre.—*La Vierge et l'enfant Jésus*; ce tableau, attribué à Pinturicchio, dit le Catalogue, paraît être plutôt de Spagna.

Groupe de sept guerriers debout. L'un d'eux, vu de face et en avant, couvert d'une armure complète, porte une aigrette à son casque et tient le bâton de commandement. Dessin lavé et rehaussé de blanc à la gouache sur papier teinté de jaune. Hauteur 0.254, largeur 0.149.

Un personnage à cheval, couvert de son armure et coiffé d'un bonnet surmonté d'une aigrette, est vu de trois quarts. Derrière lui trois hommes à cheval; à gauche trois vieillards, dont deux à peine indiqués. Dessin. à la mine d'argent, rehaussé de blanc sur papier teinté de gris. Hauteur 0.219; largeur 0.286

Musée de Berlin. — L'*Annonciation de la Vierge*, tableau en deux parties.

L'*Adoration des Rois;* le plus jeune roi représente le portrait de Raphaël.

Le portrait de Raphaël.

Scènes de l'histoire de Tobie.

Suite de l'histoire de Tobie.

Vente Pourtalès. — L'*Adoration des Bergers*, peinture à la gouache : 5,000 fr.

PARIS — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

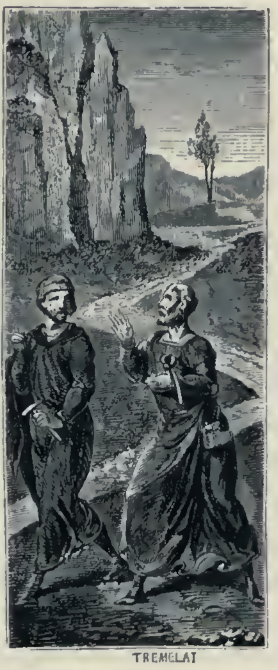


École Ombrienne *Peintures religieuses.*

NICOLO ALUNNO

PEIGNAIT DE 1458 A 1499.





A la fin de la notice consacrée à Pinturicchio, Vasari s'exprime ainsi : « Dans le même temps florissait à Foligno Nicolò Alunno, excellent peintre. Bien qu'il ne peignît jamais qu'en détrempe, sa manière plut beaucoup parce que les têtes de ses personnages, prises sur nature, paraissaient vivantes. Bien des artistes prédécesseurs de Pérugin étaient tenus pour de vaillants hommes, qui ensuite furent dépréciés parce qu'ils n'avaient pas voulu adopter les procédés de la peinture à l'huile. A Sant' Agostino de Foligno, l'on voit de la main de Nicolò une *Nativité du Christ* et un gradin (*predella*) en petites figures. A Assise, il peignit la bannière que l'on porte à la procession, et dans la cathédrale de cette ville le tableau du maître-autel. Il fit encore un autre tableau à San Francesco. Mais la meilleure peinture qu'il ait jamais faite est dans une chapelle du dôme, où se trouve, entre autres ouvrages, une *Pietà* avec deux anges qui tiennent des torches et qui pleurent avec tant de naturel et d'expression, qu'à mon sens, tout autre peintre, si habile qu'on le suppose,

n'aurait pu mieux faire [1]. A Santa Maria degli Angeli, dans la même ville, Nicolò décora la façade, et il fit beaucoup d'autres œuvres dont nous ne ferons pas mention, ayant indiqué les plus belles. »

Vasari, comme on le voit, ne connaissait de Nicolò Alunno que ces ouvrages. Depuis, on n'a rien découvert, que nous sachions, de ce qui touche aux circonstances de sa vie. On ne sait pas même la date de sa naissance ni celle de sa mort. Mais une inscription qu'on lit sur le tableau de la *Madonna de' Consoli*, dans l'église des Pères conventuels de Diruta, nous apprend en quel temps il florissait.

Cette inscription est ainsi conçue : Nicolaus de Fulgineo pinxit, MCCCCLVIII, die... Une autre inscription, celle qui est écrite en vers latins sur le gradin d'autel que renferme le Musée du Louvre, nous fait savoir qu'il travaillait en 1492 et qu'il était alors dans toute sa force. Enfin un tableau d'autel divisé en compartiments et que l'on voit encore au bourg de la Bastia, entre Pérouse et Assise, est signé : Hopus Nicolai Fulginatis, 1499. Il paraît même que la vie de Nicolò se serait prolongée jusque dans le seizième siècle, puisque Lanzi mentionne une peinture de ce maître faite après 1500. Ayant déjà en 1458 une certaine maturité de talent, Alunno devait être né quelque dix ans au moins avant Pérugin, et par conséquent vers 1435 au plus tard.

S'il fut le maître ou un des maîtres du Pérugin, cela n'est pas établi, bien que, selon le dire de Mariotti, ce soit l'opinion commune à Foligno [2]. Mais quel fut son maître à lui Alunno? On présume, non sans raison, que ce fut Bartolommeo di Tommaso, peintre de Foligno qui florissait vers 1430 et dont la manière a quelques rapports avec l'École siennoise. Le tableau sur bois de 1458, celui qui porte l'inscription susdite, trahit, en effet, une certaine conformité de caractère avec les ouvrages de Bartolommeo. Ce tableau, dont les côtés manquent, ainsi que le gradin, représente la Vierge environnée d'anges gracieux, assistée de saint François et de saint Bernardin à genoux, lesquels présentent à la Vierge le donateur Jacobus Rubei, de Diruta, peint en petites figures et tenant à la main le papier qui porte son nom. Sans avoir vu cette peinture, nous pouvons concevoir une idée juste et même assez complète des talents d'Alunno, d'après les morceaux précieux que nous possédons au Louvre, savoir : la grande bannière à deux faces qui provient du Musée Campana (et que l'on croit être celle dont Vasari a parlé), et le gradin à six compartiments apporté d'Italie par les commissaires de nos armées victorieuses après le traité de Campo-Formio. Ce dernier morceau, qui faisait partie d'un tableau d'autel commandé par Brigida di Giovanni degli Elmi pour l'église des Augustins, San Nicolò de Foligno, contient des sujets tous tirés de la Passion, mais assez variés pour qu'on puisse porter un jugement sur ce peintre.

A vrai dire, en ces huit peintures, celles du gradin et de la bannière, rien ne justifie ce que dit le baron de Rumohr, dans ses *Recherches italiennes*, en parlant d'Alunno et de son influence. « Nicolò de Foligno, dit-il, avait précédé d'un quart de siècle les peintres les plus célèbres de l'École d'Ombrie, dans cette expression de pureté angélique, de l'aspiration vers l'infini, d'un abandon absolu à des sentiments mêlés de douce souffrance et de mystiques extases qui leur est particulière, et une vie prolongée lui avait permis d'exercer son influence sur un grand nombre de peintres qu'on a l'habitude, souvent sans cause suffisante, de subordonner à l'école de Pietro Perugino. »

Cette appréciation de la part d'un écrivain aussi éclairé que Rumohr doit être fondée sur des œuvres que nous ne connaissons point ; mais d'après celle que nous connaissons, le caractère distinctif d'Alunno est plutôt l'énergie de l'expression allant jusqu'à la grimace, et l'intensité du faire allant jusqu'à l'âpreté. Dans la *Flagellation*, par exemple, et dans le *Portement de Croix* qui forment les troisième et quatrième compartiments du gradin, les mouvements sont vigoureusement accentués, les gestes ressentis, les contours tranchants. La douleur décompose et enlaidit les visages. Le Christ fouetté de verges a une tête ravagée et sans noblesse. Les saintes femmes pleurent, crient, se désespèrent avec une vivacité de pantomime et une contraction des muscles de la face qui, un peu plus, toucheraient à l'exagération, et, en somme, nous ne voyons dans aucune de ces figures le sentiment de douce souffrance, d'extase religieuse et

[1] ... Che io giudico che ogni altro pittore, quanto si voglia eccelente, avrebbe potuto far poco meglio. *Vasari.*

[2] Un altro maestro di Pietro, secondo la comune opinione che ne corre in Fuligno, fu quel Nicolò... *Lettere Perugine*, p. 123.

d'aspiration à l'infini, dont parle Rumohr. Tout ici est purement terrestre et fortement humain. Aussi nous paraît-il que M. Rio, si prompt à discerner les manifestations de l'idéal mystique, et si jaloux de les vanter partout où il les rencontre, a beaucoup mieux jugé Alunno en disant que l'intensité du sentiment et la vigueur sont les qualités qui le distinguent, plutôt que la résignation chrétienne, la douceur et l'extase.

De même dans la grande bannière de l'ancien Musée Campana, bannière que l'on croit être celle d'Assise, il ne se trouve rien qui ressemble à l'extase ni aux délicatesses de la ferveur, rien qui soit de nature à toucher



LA FLAGELLATION (Musée du Louvre).

doucement les âmes, à les attendrir. Colossale, debout et droite, la Vierge est sérieuse, impassible, imposante. Les plis rares et verticaux de sa longue robe, la symétrie hiératique avec laquelle de ses deux bras elle ouvre son manteau pour protéger saint François et sainte Catherine de Sienne, qui l'implorent, la rendent encore plus solennelle; et ce qui ajoute à l'impression morale, c'est la grandeur matérielle des dimensions relatives de la figure, car les pénitents agenouillés à ses pieds sont tout petits; les saints qui les patronnent sont deux fois plus grands qu'eux, et la Vierge est deux fois plus grande que les saints. Une telle bannière déployée dans les processions devait plutôt, ce me semble, inspirer une terreur secrète qu'une tendre émotion, et ce n'est pas non plus dans cet ouvrage que nous verrions un des fondateurs de l'École ombrienne, plus inclinée à la dévotion mystique et à la douceur.

Pour nous, Nicolò Alunno procède en grande partie de l'École florentine, ce qui d'ailleurs n'a rien de surprenant quand on se rappelle que Benozzo Gozzoli était venu travailler en Ombrie et que Fra Angelico de Fiesole avait passé quatre ans à Foligno, dans le couvent des Dominicains. Sans doute il n'y a aucun rapport entre la suavité angélique de Fra Giovanni et l'énergie positive de Nicolò; mais ce dernier a certainement emprunté de son prédécesseur certaines dispositions ingénieuses et pittoresques, notamment celles que fournit l'emploi de la perspective appliquée à l'architecture. Tantôt il place sa principale scène à l'angle d'un portique

en arcades qui s'enfonce dans le tableau, comme l'a fait souvent Fra Angelico dans ses petites compositions, notamment dans celles qui remplissent les compartiments inférieurs de son *Couronnement de la Vierge;* tantôt il se plaît à faire fuir, selon les lois de l'optique, le marbre d'un pavement ou les plates-bandes d'un jardin régulier, comme il en a usé dans le gradin du Louvre, où l'on voit le Christ en prière au jardin des Oliviers, et sur le devant les apôtres endormis. Ce goût pour les accidents de la perspective, soit qu'il eût été apporté en Ombrie par Paolo Uccello, soit qu'il eût été répandu par Piero della Francesca, est du reste commun à presque tous les Ombriens, mais il est très-prononcé chez Nicolò.

Un trait qui rattache le peintre aux florentins de son temps, c'est l'exilité de ses formes, la sveltesse élégante de ses figures, en particulier de celles qui assistent au spectacle de la *Flagellation* sur le pas de leur porte; c'est la grâce désinvolte de ses anges; ce sont les tournures fières de ses bourreaux, tournures qu'on dirait imitées de Luca Signorelli et même de Michel-Ange, si Nicolò n'était pas antérieur à ce grand maître; c'est enfin le caractère de ses draperies, qui, par parenthèse, semblent appartenir à une époque plus avancée de l'art, et qui ont plus de souplesse, plus d'ampleur et moins de cassures que celles dont Pierre Pérugin donna les modèles, si religieusement suivis par ses élèves, quant à la précision ligneuse du dessin, au ressentiment des contours, à la sécheresse de l'exécution. Bien que ces défauts, qui sont parfois des qualités, soient comme inhérents à l'art du quinzième siècle, on peut dire qu'ils ne sont nulle part plus franchement accusés que dans les peintures d'Alunno, dont la manière rigide et le pinceau âpre ne se démentent guère, si ce n'est pourtant dans quelques fonds de paysage qu'adoucit la lumière pâlissante du soleil couchant ou la lumière à demi éteinte du crépuscule. Ces paysages, pour le dire en passant, rappellent ceux de Mantegna par les stratifications qui s'y élèvent. Un autre trait de ressemblance avec ce grand maître, c'est le caractère des chevaux qui marchent ou se cabrent dans le *Portement de croix* et le *Crucifiement*. Bien que la dureté des contours et du modelé leur donne l'aspect du bois, ils ont dans leur mouvement, leurs allures et leurs formes, un certain air d'héroïque sauvagerie qui équivaut à l'empreinte du style. Quant à la couleur, elle répond à merveille au sentiment de l'exécution. Le rouge y domine tempéré par un jaune opaque et sourd, et grâce à ce mélange de rouge et de jaune avec un vert profond et sombre, mélange auquel se réduit à peu près le coloris d'Alunno, il arrive à un ensemble vigoureusement harmonieux. CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — Gradin à six compartiments, détaché d'un tableau d'autel qui se trouvait à Foligno dans l'église des Augustins, et qui, apporté à Paris par les armées françaises, nous fut repris par les alliés victorieux en 1815. Les six sujets représentés sont : *Le Christ au Jardin, la Flagellation, le Portement de Croix, le Crucifiement, Joseph d'Arimathie et Nicodème sur le chemin du Calvaire*, et un *Cartouche soutenu par deux Anges*, et portant une inscription en vers latins qui signifie : « Par son testament, la pieuse Brigide fit peindre cet ouvrage. O présent agréable à Dieu! etc. »

Grande bannière peinte des deux côtés.

On suppose que cette bannière est celle dont Vasari a parlé, et qui fut peinte pour la ville d'Assise; mais il existe à Cologne une autre bannière provenant de cette ville.

Milan. Musée Brera. — *La Vierge entourée d'Anges et de Saints*, peinte en 1465. Ce tableau d'autel est démembré, et les côtés et la partie supérieure sont catalogués séparément, mais il semble qu'on pourrait de nouveau les réunir au morceau principal.

Cologne. Collection Ramboux. — *Bannière* dite *de la Peste*. On y voit la Vierge implorée par les saints patrons de la ville d'Assise, et implorant à son tour le Sauveur.

Pérouse. — Santa Maria Nuova, une *Annonciation* peinte sur une grande toile pour la confrérie de l'Annunziata en 1466.

Diruta, ville située entre Pérouse et Todi. — Dans l'église des Franciscains, *la Madonna de' Consoli*, 1458.

Castel San Severino. — *Tableau d'autel* en cinq compartiments, la Vierge entourée d'anges. Dans l'ogive qui termine le tableau, le Père Éternel tient une couronne. Sur les volets, deux *Prophètes* et une *Annonciation*. Ce gradin représente le Seigneur et ses douze apôtres sur fond d'or.

Gualdo, près de la route de Furlo. — *La Vierge assise sur un trône, tenant sur ses genoux l'Enfant, auquel un ange présente des fruits.* Signé et daté de 1471.

Foligno. — Quelques fragments du tableau qui fut transporté à Paris et dont nous avons le gradin.

Assise. — A Santa Maria degli Angeli, il reste encore un *Crucifiement* mutilé sur l'autel de San Crispino, une *Vierge de miséricorde, Saint Ruffin.*

Rome. Galerie du Vatican. — Le *Tableau d'autel* de Montelpare daté de 1466, avec son double gradin.

Dans la galerie Colonna, une *Madonna del Soccorso*, et au Mont-de-Piété, la *Vierge avec des saints.*

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Allégorie, Mythologie.*

LORENZO COSTA

NÉ EN 1460. — MORT EN 1535.



Si l'histoire des peintres italiens a été rajeunie dans ce siècle et remaniée, si l'on a éclairé bien des points obscurs dans le livre de Vasari, si ce livre, déjà si précieux, l'est devenu bien plus encore par tant de découvertes qui ont permis de rectifier les erreurs de l'illustre biographe ou de suppléer à son silence, nous le devons à l'idée si naturelle, et cependant toute récente, de fouiller partout dans les archives et les chroniques locales, de dépouiller ce que nous appelons en France les registres de l'état civil. C'est en compulsant le Nécrologe de la ville de Mantoue que le comte Carlo d'Arco a trouvé le nom de Lorenzo Costa dans la notice suivante : 5 *marzo* 1535, *M. Laurentio Costa*, *in contrada Unicornio*, *morto da fibbra ed uno catar ; infirmo die* 5 *d'età d'anni* 75 ; c'est-à-dire : « Le 5 mars 1535, messire Lorenzo Costa, dans la rue de l'Unicorne, est mort d'une fièvre et d'un catarrhe, après une maladie de cinq jours, à l'âge de soixante-quinze ans. »

Ce document reporte à 1460 la naissance de Lorenzo, et cette date n'est pas sans importance pour la vérification de ce que dit Vasari dans sa très-courte biographie du peintre ferrarais. « Lorenzo Costa de Ferrare, dit-il, ayant un goût naturel pour la peinture et connaissant la célébrité de Fra Filippo (Lippi), de Benozzo Gozzoli et autres, s'en vint à Florence pour voir leurs ouvrages, dont il fut si charmé qu'il demeura plusieurs mois dans cette

ville, s'exerçant à imiter la manière de ces artistes et particulièrement à peindre des portraits d'après nature. Il y devint si habile, bien que son exécution fût un peu sèche et tranchante (*secca e tagliente*), qu'étant retourné à Ferrare, il y fit plusieurs peintures dignes d'éloges, notamment celle du chœur de l'église Saint-Dominique, qui est entièrement décoré de sa main. » Il n'est pas probable, comme l'a fait remarquer déjà M. Mundler[1], que Lorenzo, se sentant des dispositions pour la peinture, n'ait pas trouvé à les satisfaire dans sa ville natale, où florissaient alors un Cosima di Tura, un Stefano de Ferrare, un Francesco Cossa. Aussi Vasari ne dit-il point que Lorenzo ait appris son art à Florence, mais seulement qu'il y étudia les ouvrages de Benozzo Gozzoli et de Fra Filippo. Ce dernier, étant mort en 1469, n'a pu donner des leçons au Costa. Quant à Benozzo, le jeune Ferrarais peut l'avoir connu et avoir été à son école. Quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que Lorenzo était déjà quelque peu peintre lorsqu'il se rendit à Florence, à l'insu de son père, Ottavio Costa, qui, suivant une tradition locale rapportée par Baruffaldi, en serait mort de chagrin.

Une ville comme Florence, toute remplie d'artistes indigènes, ne pouvait offrir de grandes ressources à un étranger. Lorenzo reprit donc la route de Ferrare. En passant par Bologne, il eut naturellement la curiosité de voir les ouvrages d'art qui s'y trouvaient, et il fit alors la connaissance du célèbre orfévre Francia, qui le prit en amitié. Selon Baruffaldi, Lorenzo Costa serait même devenu l'élève de Francia et aurait appris de lui à manier le ciselet, *puntiglio*[2]. C'est là ce qui expliquerait pourquoi Lorenzo a signé un de ses tableaux : *Laurentius Costa, Franciæ discipulus*. Ceux qui ont conclu que Lorenzo reconnaissait ainsi le Francia pour son maître n'ont pas pris garde que le mot *discipulus* désignait seulement, du moins d'après le biographe ferrarais, un élève en orfévrerie et en gravure. Cette explication serait meilleure, à mon sens, que celle de Lanzi, qui, après avoir mis en doute l'authenticité de la signature, ne veut y voir qu'un témoignage de gratitude et de déférence donné au plus grand artiste de Bologne par un homme qui lui avait de grandes obligations. En tous cas, il est certain que le plus ancien tableau connu de Francia, celui que Vasari cite comme son premier ouvrage, porte la date de 1490 et se trouve ainsi postérieur à une fresque peinte par Costa à San Giacomo Maggiore de Bologne, laquelle fresque Lorenzo a également signée et datée de 1488. Ajoutons que Malvasia, si prompt à recueillir et à mettre en évidence tout ce qui peut illustrer l'école bolonaise, ne cite pas le nom de Costa parmi les élèves notables de Francia, dont il a vu cependant la liste écrite par Francia lui-même sur son journal de dépense.

Le premier séjour de Lorenzo à Bologne ne fut pas de longue durée ; car nous savons par Baruffaldi qu'il dut se rendre bientôt à Ferrare, où le rappelaient sa mère, devenue veuve, et ses sœurs, qui n'avaient plus d'autre soutien que lui. Ce voyage se place entre les années 1478 et 1480. Le Costa n'avait alors que dix-huit ou vingt ans. De retour dans sa ville natale, il y fut employé à faire des portraits, qui furent d'autant plus goûtés qu'ils étaient traités avec moins de sécheresse que ceux des maîtres antérieurs ou contemporains, et que les chairs y étaient exprimées d'une manière plus onctueuse et plus nourrie. Le duc de Ferrare, Hercule Ier, qui avait donné une certaine impulsion, dans son duché, à la littérature et aux arts, voulut avoir le portrait de son fils Alphonse Ier, qui, né en 1476, n'était encore qu'un tout petit enfant de trois ou quatre ans, un *fanciulletto*, et il en chargea Lorenzo Costa, qui peignit l'enfant avec tant de vérité, de grâce et de morbidesse que, deux siècles plus tard, l'historien Baruffaldi en parlait ainsi : « Ce portrait est tellement touché au vif, qu'aujourd'hui encore, après tant d'années, je crois le voir respirer, car il est passé de la galerie Canonici dans celle de divers amateurs, et finalement il est tombé entre les mains de Niccolo Baruffaldi, mon père[3]. » Le duc Hercule fit peindre ensuite à Lorenzo Costa toute sa galerie

[1] Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Louvre. Paris, Didot, 1850.

[2] Innamoratosi il Francia del buon gusto di questo valoroso forestiere, stabili nell'animo suo di ammeterlo al novero di non pochi altri allievi della sua scuola, nella quale il Costa, preso il puntiglio, acquistò in breve tempo tutto l'affetto del maestro, ed il titolo di suo più eccellente scolare. Baruffaldi, *Vite dei Pittori e Scultori ferraresi*. Ferrara, 1844.

[3] Talmente al vivo colpi Lorenzo sul naturale... ancoro dopo tanti anni appare egli bello, vivace e parlante, passato della galeria Canonici dove avevasi in gran considerazione, alle mani di varii dilettanti e finalmente in quelle di Niccolo Baruffaldi, mio genitore. *Vite dei Pittori ferraresi*.

privée, sa *guardaroba*, dit Vasari, où l'on voit, dans de nombreux tableaux, des portraits excellents et pleins de vie. Cette galerie ayant été détruite, les ouvrages dont parle Vasari, qui sans doute étaient peints sur la muraille, n'ont pas survécu à la ruine des bâtiments qu'ils décoraient. Mais que faut-il entendre au juste par ce mot *guardaroba*, que le célèbre biographe a très-rarement employé, et dont la signification est douteuse, même pour les Italiens? L'annotateur anonyme de Baruffaldi pense que Vasari pourrait bien avoir commis une erreur, en appliquant aux appartements privés du prince ce qui devait s'appliquer au palais de Schifanoja (*Sans-Souci*), dont la grande salle est en effet remplie de portraits. Cependant, comme, dans la vie de Donatello, Vasari s'est servi de l'expression *guardaroba* pour désigner une galerie particulière, on



ALLÉGORIE (Musée du Louvre).

peut admettre que Lorenzo Costa avait aussi orné de quelques portraits les chambres d'habitation qui n'existent plus.

D'autres peintures de Costa, plus importantes, ont également péri : ce sont les fresques qui décoraient l'église Saint-Dominique, à Ferrare. Ces fresques y étaient peu visibles, à cause de l'obscurité de l'église, et comme le temps les avait encore noircies, les pères dominicains n'hésitèrent pas à les badigeonner, *imbiancare*, et au dix-huitième siècle, voulant éclairer et égayer l'édifice, ils le firent démolir et reconstruire dans un goût plus moderne, plus gai et d'autant plus mondain, car l'obscurité donne aux églises un caractère grave et religieux. Mais on a conservé à Ferrare, dans le palais Strozzi, le portrait en profil du poëte Tito Strozzi, qui obtint ce portrait en échange d'un double travail qu'il avait procuré au Costa : c'était la décoration de la chapelle Strozzi dans l'église Santa Maria in Vado, et un tableau pour l'église degli Angeli, représentant saint Sébastien, saint Jérôme et saint Pierre martyr autour d'un Christ mort. Peu en état d'apprécier ce dernier ouvrage, les religieux du couvent des Anges l'enlevèrent en 1690 pour faire place à une image de

sainte Rose de Lima. Le tableau de Lorenzo fut transporté dans une chambre du couvent et plus tard dépecé, ainsi qu'un autre du même peintre et de la même église. Il ne reste de ces deux peintures que quelques fragments, dispersés dans les galeries Barbi et Costabili[1].

Il est assez probable que le portrait du duc Alphonse enfant fut connu de Jean Bentivoglio, qui entretenait des relations intimes avec le duc de Ferrare, à telles enseignes que son fils Annibal épousa, en 1587, une fille d'Hercule Ier. Lorenzo, d'ailleurs, lié avec Francia, dut être recommandé par lui à un prince qui désirait orner son palais avec magnificence et qui manquait de peintres à Bologne, puisque Francia lui-même n'était encore qu'un graveur en médailles et un orfèvre. Costa fut donc appelé à Bologne et chargé, concurremment avec un très-habile artiste ferrarais, Francesco Cossa, de décorer le palais Bentivoglio. Il y peignit à fresque, pour sa part, les *Triomphes des Grecs sur les Perses* et la *Ruine de Troie*, dans une loge au rez-de-chaussée qui conduisait au jardin. Exécutées en 1469[2], ces peintures furent détruites en 1507, lorsque Jean Bentivoglio, ayant perdu sa popularité à Bologne, vit son palais saccagé par le peuple furieux. Heureusement que d'autres ouvrages de sa main nous ont été conservés, particulièrement ceux qu'il exécuta pour le compte de Bentivoglio dans la chapelle de sa famille, à San Giacomo Maggiore, où il peignit à fresque, d'après les vers de Pétrarque, le *Triomphe de la Vie*, sur un char attelé d'éléphants, et le *Triomphe de la Mort*, sur un char attelé de buffles. Cette composition allégorique fait face à la fresque que nous avons signalée plus haut, et que l'on peut voir gravée au trait dans les planches de Rosini[3]. Jean Bentivoglio y est représenté en adoration devant la Vierge, avec sa femme et ses onze enfants, quatre garçons et sept filles. Sur le soubassement du trône de la Vierge, on lit ce distique d'une élégante latinité :

ME PATRIAM ET DULCES CARA CUM CONJUGE NATOS
COMMENDO PRECIBUS, VIRGO BEATA, TUIS
MCCCCLXXXVIII
LAURENTIUS COSTA FACIEBAT

A l'époque où il termina la chapelle des Bentivoglio, Lorenzo était marié à Bologne et y avait fixé son séjour. Sauf une excursion à Ravenne, où un gentilhomme, dont on ne nous dit pas le nom, lui fit peindre quelques fresques et un tableau à l'huile de saint Sébastien, dans l'église Saint-Dominique, l'artiste Ferrarais ne cessa d'habiter Bologne jusqu'en l'année 1509. A cette période de sa vie se rapportent ses nombreuses peintures pour les églises de Bologne. Dans l'intervalle, Francia était devenu peintre en voyant les œuvres d'Andrea Mantegna, dit Vasari, et l'on peut ajouter en voyant celles de Lorenzo Costa, car, s'il est vrai que le premier tableau connu de Francia soit de 1490, ce tableau est postérieur de deux ans aux grandes fresques du Ferrarais, notamment à la Vierge adorée par les Bentivoglio, qui est datée de 1488, mais Francia, une fois en possession des secrets de la peinture, l'avait maniée en maître, et il ne faut pas s'étonner que Lorenzo Costa ait reconnu de bonne grâce la supériorité d'un artiste auquel d'ailleurs il était lié par la reconnaissance, et qui lui avait enseigné la gravure et quelque peu l'orfèvrerie, tandis que lui, Costa, il avait peut-être donné au Francia les premières leçons de peinture[4].

[1] Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili*, part. I, p. 42.

[2] Cette date précieuse nous est fournie par l'historien bolonais Ghirardacci. Les fresques de Lorenzo Costa ont été décrites par Lancaldi dans la Description historique du palais Bentivoglio insérée dans l'*Almanacco storico Bolognese* de l'année 1831.

[3] On la trouve gravée encore dans l'ouvrage de Pompeo Litta sur la *Famiglia Bentivoglio* ainsi que dans les *Memorie di Gio Bentivoglio*, par Gozzadini, qui a fait graver aussi les Triomphes de la Vie et de la Mort.

[4] Le professeur Rosini estime qu'entre les années 1492 et 1497, Lorenzo Costa s'établit à Ferrare et y ouvrit une école. Nous ne voyons pas sur quoi se fonde cette assertion, qui ne s'appuie sur aucun texte et qui nous paraît même dénuée de vraisemblance. On ne s'explique guère, en effet, qu'une fois rentré dans sa patrie pour s'y faire chef d'école, il l'ait quittée de nouveau pour aller reprendre son ancienne résidence à Bologne, où il est du moins incontestable qu'il demeura depuis 1497 jusqu'en 1509. Baruffaldi, du reste, qui écrivait au commencement du dix-huitième siècle, dit que c'est à Bologne et à Mantoue que le Costa forma les élèves dont on peut lire la liste dans l'*Abecedario* d'Orlandi.

Il est certain, au surplus, que Lorenzo fut collaborateur de Francia et travailla sous ses ordres dans plusieurs églises, notamment à Sainte-Cécile, où il peignit à fresque, sur les dessins du maître bolonais, la *Prédication de saint Urbain, pape, devant Tiburce*, et *Sainte Cécile distribuant son bien aux pauvres;* puis. dans l'église della Misericordia, où il fut chargé de décorer le gradin du maître-autel. Il y représenta en petites figures l'*Adoration des Mages*, sur un panneau qui est aujourd'hui à Milan, au Musée Brera, et qui est un tableau en forme de frise. Le souvenir que nous en avons conservé est assez vague. Les figures, qui



LA COUR D'ISABELLE D'ESTE (Musée du Louvre).

n'ont guère que le quart de la grandeur naturelle, y sont bien distribuées, montées en couleur, très-riches de costumes et très-variées; il en est quelques-unes qui ne sont pas très-bien sur leurs pieds, comme l'on dit, et qui semblent au moment de perdre l'équilibre. En somme, cette *Adoration des Mages* de Costa produit l'effet d'une peinture naïve, qui serait un peu antérieure par le style à l'époque où elle fut exécutée. Elle le fut d'ailleurs en très-peu de temps, d'après l'inscription que Francia fit tracer en lettres noires sur fond d'or : *Pictorum cura opus duobus mensibus consummatum* (ouvrage terminé en deux mois), comme s'il eût voulu prévenir les critiques auxquelles pouvaient donner lieu les négligences inévitables d'un aussi rapide travail. Ce fut pareillement sur le dessin de Francia que Lorenzo fit pour le chœur de San Giovanni in Monte le grand tableau que M. Rio déclare être « un chef-d'œuvre vraiment

admirable », la Vierge dans une gloire, entre le Père Éternel et le Rédempteur, avec six figures de saints dans le bas. Quant à l'autre peinture de Costa, qui se trouve dans la même église et qui décore la chapelle de Jacopo Chedini, elle était de son invention, cette fois, et il y mit la date de 1497.

Ici se place, dans l'ordre chronologique, autant qu'on peut le suivre, un voyage fait à Rome par Costa, comme attaché à l'ambassade envoyée par les Bolonais au pape Pie III, pour le féliciter de son avénement au pontificat. Ce fait curieux, et qui donne une haute idée de l'estime dont jouissait Lorenzo à Bologne, a été récemment découvert par Gualandi dans la troisième partie manuscrite des *Storie bolognese*, de Ghirardacci, où on lit sous la date de 1503 : « Le Sénat de Bologne élut des ambassadeurs pour présenter « ses hommages au nouveau pape (Pie III). Ces ambassadeurs furent : Antoine Galeazzo Bentivogli, « Geronimo de San Pietro, docteur, Gio Marsigli, sénateur; ils furent accompagnés par le docteur « Sigismondo Magnani, Tisio Grani, Baldassare della Torre, Lorenzo Costa, fameux peintre, et Giulio « Saracini. Ils partirent le 8 du mois d'octobre; mais, à peine arrivés à Rome, ils trouvèrent le pape « gravement malade d'une infirmité à la jambe dont il mourut le même mois, jour de saint Luc. N'ayant « pu remplir leur mission, les ambassadeurs bolonais reçurent du sénat l'invitation de rester à Rome « jusqu'à l'exaltation d'un nouveau pontife[1]. »

Qu'il fût ou non l'élève de Francia, Lorenzo Costa dut subir l'autorité d'un artiste aussi influent à Bologne et aussi justement renommé. L'on s'en aperçoit principalement dans ses tableaux religieux, où reparaissent la timidité de sentiment et la dignité calme qui caractérisent l'artiste bolonais, en même temps qu'une exécution moins aride que celle des maîtres antérieurs, un modelé plus souple et des formes plus voisines de la nature, mais d'une nature moyenne, choisie avec une sagesse un peu froide, à égale distance de tous les extrêmes. Cependant il existe entre Francia et Costa des ressemblances faciles à saisir; on peut aussi remarquer entre eux des différences qui ne sont pas moins sensibles. Les figures de Costa sont en général plus courtes et souvent mal construites, *talvolta tozze*, comme le dit fort bien Lanzi et comme on en voit des exemples dans l'*Adoration des Mages* du Musée Brera. Son coloris est moins intense et moins clair. Il a plus de goût pour l'architecture, et il se plaît à mettre des plans en perspective. Mais ce sont là, pour ainsi dire, des différences optiques. Les nuances morales sont plus frappantes; elles le devinrent encore plus lorsque Lorenzo fut livré à lui-même. Il y avait dans son âme ce qu'il n'y avait point dans l'âme de Francia : des élans de poésie et d'amour, un sentiment tendre et presque romantique du paysage, une tendance à s'élever par de nobles rêves au-dessus de la vie réelle et dans ce monde de fictions et de féeries évoqué par les poëtes qui, dans ce temps-là, chantaient la cour de France et la cour de Mantoue, tels que Bojardo, l'Arioste et l'*aveugle de Ferrare*, Francesco Bello.

Lorenzo Costa n'avait cessé, disons-nous, d'habiter Bologne depuis qu'il s'y était marié, lorsque, le 10 avril 1509, il fut appelé à Mantoue par une lettre du marquis François de Gonzague, qui avait épousé Isabelle d'Este, sœur d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, dont le Costa avait peint un si gracieux portrait. Le marquis de Mantoue était alors préoccupé de la décoration de son palais, décoration qu'il voulait achever, car elle avait été commencée déjà par Andrea Mantegna, qui, entre autres merveilles, y avait peint le *Triomphe de Jules César*. Mantegna étant mort en 1506, Gonzague avait perdu ce grand peintre au moment où Costa perdait à Bologne son Mécène. Rien ne venait donc plus à propos pour les deux contractants que l'établissement de Lorenzo à Mantoue. Les offres de Gonzague étaient d'ailleurs assez brillantes pour séduire le peintre ferrarais. On lui donnait une maison dans la ville de Mantoue, une somme de douze mille écus une fois payée, plus une pension viagère de six cent soixante-neuf livres douze sols. Bientôt à ces munificences s'ajouta une donation de deux cent trente-cinq arpents de terre, situés dans les vicariats de Reveri et de Pistelli. Par malheur, de tous les ouvrages de Costa dans le palais de Saint-Sébastien, il reste

[1] Volle il senato si fermassero in Roma insino alla nuova creat. del Pontif. che poi sarebbero di quanto far dovevano avvisati. — Note de l'éditeur des *Vite dei Pittori e Scultori ferraresi* de Baruffaldi. Il résulte de ce document que Lorenzo Costa dut rester à Rome jusqu'à l'élection de Jules II.

aujourd'hui fort peu de chose, et cela donne du prix à la description sommaire qu'en a faite Vasari en ces termes :

« Lorenzo fit dans une chambre de ce palais des peintures moitié à gouache (en détrempe), moitié à « l'huile. L'une représente la marquise Isabelle entourée de dames qui chantent en s'accompagnant « d'instruments divers ; l'autre, la déesse Latone lorsqu'elle change des paysans en grenouilles, selon la Fable.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (*fac-simile* d'une gravure du maître).

« Dans une troisième peinture, le marquis François de Gonzague est conduit par Hercule sur la cime d'une « montagne consacrée à l'Éternité. Un autre tableau le représente sur un piédestal, triomphant, un sceptre « à la main et entouré de seigneurs qui tiennent des étendards et semblent se réjouir de sa grandeur. Parmi « toutes ces figures se trouvent un grand nombre de portraits d'après nature. Il peignit encore deux tableaux « dans la grande galerie où sont les *Triomphes* de Mantegna, un à chaque extrémité (*in ciascuna testa uno*). « Le premier, qui est en détrempe, est un *Sacrifice à Hercule* où l'on voit beaucoup de figures nues. On y « reconnaît le portrait au naturel du marquis de Gonzague et de ses trois fils, Federigo, Ercole et Ferrante, « qui ont été depuis de très-grands et très-illustres seigneurs, et plusieurs grandes dames. Le second morceau, « qui fut peint à l'huile plusieurs années après, et qui fut même un des derniers ouvrages de Lorenzo, était « consacré à la glorification du marquis Frédéric, devenu homme, et qui figurait dans ce tableau, tenant un

« bâton de commandement, en sa qualité de général de la sainte Église sous Léon X, et entouré de personnages « qui sont les portraits au naturel des seigneurs de la cour [1]. »

Le palais de Saint-Sébastien ayant été dévasté lors du sac de Mantoue, en 1560, les peintures de Costa furent pour la plupart détruites. Deux seulement furent sauvées avec les *Triomphes* de Mantegna et les trois allégories de ce grand peintre et de Pérugin que nous possédons au Louvre. Pendant que les *Triomphes* étaient vendus à Charles Ier, le cardinal de Richelieu achetait les deux Costa, ainsi que les trois autres allégories, pour en orner son château de Richelieu, d'où ils passèrent au Louvre. C'est donc là que se trouvent les deux tableaux de ce peintre, qui décoraient, à droite et à gauche d'une fenêtre, le cabinet d'Isabelle d'Este, devenue, en 1530, duchesse de Mantoue. L'un est le *Couronnement d'Isabelle:* c'est évidemment le premier de ceux que Vasari a décrits, quoique sa description soit assez vague [2]. L'autre est une allégorie un peu obscure, mais remplie de grâce et de poésie. On ne peut s'arrêter devant ce tableau sans le regarder longtemps, car il vous séduit comme un rêve de bonheur, et il vous transporte dans une sorte d'Éden mythologique d'où sont bannis la laideur, la barbarie et les vices. Au milieu d'un paysage en forme de colline, arrosé par un large fleuve qui en fait une île enchantée et qui à l'horizon devient une mer, Apollon enseigne la musique à des nymphes. Orphée joue de la lyre pour civiliser les hommes par l'harmonie, et Léda se livre aux caresses de l'oiseau qui cache Jupiter. Couchée sur le gazon, une femme chaste et nue s'est abandonnée au ravissement d'un heureux sommeil, tandis qu'un satyre couronné de pampres lui soutient la tête et semble tresser autour de son front une guirlande de songes. A l'entrée de cet Élysée s'élève un arc triomphal enrichi de statues et gardé par Mercure, qui en chasse les Vices à coups de bâton, et qui les repousse dans le fleuve, où voguent, comme des îles flottantes, des groupes de divinités marines. Sous les beaux arbres de la colline on aperçoit des philosophes en méditation, des héros qui se promènent ou se reposent, avec des nymphes dans l'ombre intermittente du bocage ; sur la rive, un élégant jeune homme, que deux naïades ont voulu séduire sans doute, paraît s'échapper de leurs bras. Sur tout ce tableau règne un doux mystère qui ajoute même au charme de l'invention, et l'obscurité de certaines allusions en augmente la poésie. Les figures, sans être dessinées avec la haute science et la résolution de Mantegna, ont de nobles allures et présentent de belles nudités, rendues avec art, d'un pinceau délicat, souple et tendre. Elles ont à la fois la vérité, la chaleur de la nature vivante et quelque chose de la dignité antique. Par leur exécution nourrie, onctueuse et opaque, elles forment un contraste avec la manière transparente, précise et relativement tranchante des Mantegna et des Pérugin qui ornaient l'appartement d'Isabelle. Mais ce qui est ici particulièrement admirable, c'est le paysage qui encadre l'action ou le repos des dieux dans cette contrée de délices où se marient la Sagesse et la Volupté, la Vertu et l'Amour. C'est à peine si les campagnes héroïques de Claude Lorrain ont plus d'harmonie et de profondeur, un air plus tiède, des lointains plus magiques. Les arbres de Lorenzo Costa, tantôt garnis d'un feuillage ombreux et touffu, tantôt légers et frémissants, ses terrains épais, ses herbes fleuries, ses pampres, ses lierres rehaussés de touches vives sont d'une beauté qui anticipe l'ère des grands paysagistes et qui achève de rendre précieuse une peinture que personne encore n'a songé à traduire par le burin, alors que tant de banalités, tant d'ouvrages produits en pleine décadence ont eu les honneurs de la gravure et ont même exercé la main des premiers maîtres.

[1] Nel primo, che è a guazzo, sono molti nudi che fanno fuochi e sacrifizj a Ercole; ed in questo è ritratto di naturale in marchese con tre suoi figliuoli, Federigo, Ercole e Ferrante... Nel altro, che fu fatto a olio molti anni dopo il primo, e che fu quasi dell'ultime cose che dipignesse Lorenzo, è il marchese Federigo fatto uomo, con un bastone in mano come generale di Santa Chiesa sotto Leone X, ed intorno gli sono molti signori ritratti del Costa di naturale. *Vasari*, tome IV de l'édition Lemonnier, 1848.

[2] Ce tableau et le suivant sont mentionnés dans le précieux inventaire des objets d'art possédés par Isabelle d'Este. On les désigne en ces termes : *Un quadro di pittura de mano de M.* (messer) *Lorenzo Costa, pittore con diverse figure dentro ch'è dal lato della finestra a man destra e con verdure dentro e una incoronatione. — E più un altro quadro a man sinistra della finestra di mano di M. Lorenzo Costa, in lo qual è dipinto un arco triumphale e molte figure che fanno una musica, con una fabula de Leda.*

Jetons les yeux maintenant sur le second tableau du Costa, le *Couronnement d'Isabelle*, ou, comme dit la Notice, la *Cour d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue*. Il est probable que ce tableau a été peint avant l'autre, car il est naturel de penser, ainsi que l'observe M. Mündler, que l'artiste aura commencé par faire le pendant qu'attendaient les allégories de Mantegna et de Pérugin, achevées depuis cinq ans toutes les trois : savoir, *le Parnasse*, *la Sagesse victorieuse des Vices*, et le *Combat de l'Amour contre la Chasteté*. Je peux du reste



LA VIERGE ET JÉSUS ADORÉS PAR LA FAMILLE BENTIVOGLIO

apercevoir une différence notable entre l'exécution de ce tableau et celle du *Sujet allégorique* dont nous venons de parler, différence qui s'explique sans doute par l'intervalle de temps qui sépare les deux ouvrages. Ce dernier est peint, avons-nous dit, d'une touche généreuse et avec tendresse ; celui-là, au contraire, est plus sec, plus arrêté dans ses contours, et même quelque peu dur dans le rapprochement de tons non rompus qui forment comme une harmonie violente et stridente, aigrie par des dissonances voulues. Mais le sentiment poétique est le même, et l'une et l'autre peinture caractérisent à merveille le mélange singulier d'idées romanesques et de souvenirs antiques, qui était alors le trait dominant de la civilisation italienne dans les

petites cours de Ferrare, de Mantoue et d'Urbin. Un de nos plus savants critiques, un écrivain qui s'est familiarisé plus que personne avec la peinture de Raphaël et de ses précurseurs, a si bien décrit et si ingénieusement apprécié le tableau de Costa, que nous n'avons rien de mieux à faire que de lui laisser la parole :

« Deux jeunes filles au regard de vierge sont assises sur le premier plan d'une prairie tout émaillée de fleurs ; l'une couronne un taureau, emblème de force, l'autre entoure de ses bras un agneau, symbole d'innocence. A gauche, un guerrier vient de trancher la tête d'un dragon. A droite, une jeune femme, le torse nu, est debout, tenant un arc et une flèche, elle regarde de face, avec un mélange de candeur et de fierté qui force à baisser les yeux devant elle. Un peu plus loin, un Amour, qu'une Muse tient légèrement sur ses genoux, pose sur la tête d'Isabelle d'Este la couronne de lauriers. Autour de ce groupe principal, des philosophes, des poëtes, des musiciens, rêvent, écrivent, chantent, jouent du violon, du luth, du théorbe. Enfin, sur un plan secondaire, on voit des cavaliers qui combattent à outrance. Tout cela (d'un dessin délicat et d'une couleur charmante) est encadré dans de frais ombrages, avec l'horizon profond du lac comme perspective, et de belles montagnes couronnées par un ciel dont l'azur est irréprochable. Il y a là plus qu'un tableau délicieux, plus qu'un rêve de bonheur ; il y a comme le résumé de la vie élégante et intellectuelle d'une société affolée d'érudition, éprise de galanterie, avide d'épopées romanesques, chez laquelle l'*Orlando furioso* va bientôt faire son apparition et qui connaît déjà par cœur *I Reali di Francia*, *Buovo d'Antona*, *la Spagna*, *Morgante maggiore*, *Mambriano* et *Orlando innamorato*. L'art du quinzième siècle a cela de remarquable que les idées d'héroïsme et de chevalerie s'y mêlent sans cesse au retour vers l'antiquité. Les exploits de Roland et les travaux d'Hercule occupent presque le même rang dans l'admiration des peuples. Souvent le cycle légendaire des paladins de Charlemagne et la hiérarchie des dieux mythologiques se confondent dans un même cadre. De là le manque de simplicité, le défaut d'unité, la complication du plus grand nombre des tableaux de l'époque ; de là aussi l'accent particulier du quinzième siècle, quand il veut parler la langue antique ; de là surtout cette déférence, ce respect, cette sorte de dévotion dont l'art entoure la femme dans les interprétations les plus outrées de la Fable ; de là ce culte de la chasteté, même dans les représentations les moins chastes. L'amour antique fait alliance avec la galanterie chevaleresque, la passion de la beauté s'unit à la passion de la vertu, et de cet accord naît un nouvel idéal dont Raphaël nous révèlera bientôt, avec une clarté sublime, le type par excellence.

« La peinture de Lorenzo Costa respire un parfum infiniment doux, très-suave et très-pénétrant, la noblesse de l'époque s'y mêlant au charme des fictions romanesques. Où se trouve-t-on transporté ? On ne sait. L'imagination flotte indécise entre les jardins d'Académus et l'île enchantée de la fée Caraudine. N'est-ce pas Mambriano et Renaud qui luttent corps à corps au fond du tableau ? Sur le premier plan, ce guerrier dont l'expression est si profondément chrétienne, ne pourrait-on pas croire que c'est Roland lui-même, au moment où il vient de terrasser le diable qui l'avait accusé d'hérésie ? De l'autre côté, cette belle jeune femme, au regard profond et fascinateur, ne fait-elle pas songer à la magicienne Fulvie convertie par Roland ? Les deux jeunes filles assises sur le premier plan ne rappellent-elles pas à la fois les Muses que l'Aveugle de Ferrare invoque au début de son poëme, et les descriptions du printemps sur lesquelles il revient sans cesse ? Isabelle d'Este ne ressemble-t-elle pas, à s'y méprendre, à la dame que célèbre Bojardo, en l'appelant la lumière de ses yeux et l'esprit de son cœur ? Quant aux philosophes, aux poëtes, aux musiciens, c'est la Grèce platonicienne ressuscitée. Pour bien comprendre un pareil tableau, il faut se souvenir du poëme de Pulci (*Morgante maggiore*) et de celui de Bello (*Mambriano*) ; il faut surtout relire le troisième chant du troisième livre de l'*Orlando innamorato*, où le poëte, entraîné par les images voluptueuses de Bradamante et de Fleur-d'Épine, se croit au milieu d'une cour remplie de beautés angéliques et de cavaliers aimables, invoque l'Amour, l'invite à descendre dans ce lieu de délices, et lui prédit que s'il y vient une fois il n'en voudra jamais sortir[1]... »

[1] Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, dans l'introduction, tome Ier. Paris, Renouard, 1864.

C'est là une appréciation élevée et intelligente du tableau de Costa. Ce tableau, jusqu'à présent incompréhensible, s'éclaire d'un nouveau jour, et il s'explique à merveille par un commentaire qui lui donne du lustre en lui restituant sa valeur historique. Placé dans la salle privilégiée des Sept mètres, en regard de l'allégorie du Pérugin, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, qui ornait aussi le cabinet d'Isabelle, le tableau de Lorenzo Costa, moins souple dans le dessin, moins élégant dans les contours, est bien supérieur, en revanche, par la vigueur, le ressort et la nouveauté du paysage, qui a l'air d'une création féerique, comme si la vérité d'un site naturel eût été transformée par la baguette d'une magicienne. Le groupe de cavaliers qui combattent au second plan sur les rives d'un lac bleu, tout près de la prairie où rêvent les poëtes, où chantent les Muses, achève de donner une couleur fantastique et une poésie étrange à cette peinture doublement précieuse, et qui cependant a été si longtemps inconnue, ou du moins inaperçue et passée sous silence. Si on n'y lisait point la signature de Costa, nos pères, qui n'y regardaient pas de si près, l'auraient sans façon attribuée à Mantegna, auquel ils avaient attribué déjà l'autre allégorie de Lorenzo. On a dit que la *Cour d'Isabelle* était une répétition, peinte par Costa lui-même, du tableau que Vasari a si vaguement décrit, et je ne sais pas sur quoi l'on se fonde pour le dire; mais il est certain que l'exécution en est bien différente et beaucoup moins nourrie que celle du *Sujet allégorique*. L'un est une belle et solide peinture à l'huile, l'autre ressemble à une peinture en détrempe.

Fixé à Mantoue avec sa famille, Costa y vécut dignement et à l'aise, grâce à la munificence et à l'amitié de Gonzague. Il mourut, nous l'avons dit, dans la rue de l'Unicorne (où avait habité Mantegna), le 5 mars 1535, à l'âge de soixante-quinze ans. Durant ses dernières années, il fut affligé d'une maladie qui le rendit incapable de peindre, et l'on regarde comme son dernier ouvrage le tableau qui représente la Vierge avec plusieurs saints, notamment saint Sylvestre, qui lui recommande la cité de Mantoue, tableau dont il fit présent à l'église San Silvestro, à la condition qu'on lui accorderait la sépulture dans cette église. L'inscription *Costa fecit et donavit MDXXV* prouve que, dix ans avant sa mort, le peintre la sentait venir et y songeait sérieusement[1]. C'est en effet dans l'église San Silvestro qu'il fut enterré, bien que Marc Antonio Guarini assure qu'il mourut à Ferrare et fut inhumé à San Salvator.

Lorenzo laissait une famille nombreuse (*molta figliuolanza*) et une nombreuse école. C'est à tort qu'on regarde comme son frère Ippolito Costa, mort le 8 novembre 1561, à l'âge de cinquante-cinq ans, et mentionné par Vasari dans la vie de Garofolo. Mais Ippolito Costa était sans doute parent de Lorenzo, de même que Girolamo Costa, mort le 15 août 1595, à l'âge de soixante-six ans. Quant à Lorenzo Costa, deuxième du nom, dont Vasari a parlé dans la biographie de Taddeo Zuccaro, et qui travailla aux peintures du petit palais du Belvédère, à Rome, en 1560, on le croit neveu du premier Lorenzo. On cite encore d'autres artistes du nom de Costa : un *Francesco*, peintre et graveur mantouan, et un *Fermo*, qui florissait à Mantoue en 1531, et fut employé par Jules Romain au palais du Té. Parmi les élèves de Lorenzo Costa, — le père Orlandi en compte vingt-quatre, — plusieurs furent illustres, tels que : Ercole Grandi, dit Ercole Ferrarese, Ludovico Mazzolino, les frères Dosso Dossi et le Garofolo lui-même, qui, dans sa première jeunesse, suivit l'école de Costa. Lors même que ce dernier n'aurait eu d'autre gloire que celle de former de pareils élèves, il mériterait assurément les honneurs tardifs que lui a rendus la critique moderne, en lui restituant la place qui lui est due entre Francia et Pérugin, mais, toutefois, un peu au-dessous de ces deux maîtres.

CHARLES BLANC.

[1] L'église San Silvestro ayant été détruite en 1788, le tableau de Costa fut transporté à Sant'Andrea, où il est encore. Lors de notre passage à Mantoue, cette peinture, que M. Rio déclare *hideuse* et qui est sans doute mal attribuée, ne nous fut point signalée. En tout cas, elle était l'œuvre d'un vieillard infirme, et M. Rio ne s'en est pas souvenu.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — *La Cour d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue.* Dans un jardin situé au bord d'un fleuve qui coule sur la gauche, la marquise est couronnée par un Amour qui est debout sur les genoux d'une femme assise au pied d'un arbre. Des musiciens et des poëtes, en partie vêtus à l'orientale, entourent Isabelle. Sur le devant, deux femmes assises couronnent, l'une un taureau, l'autre un agneau. Dans le fond de la gauche, un combat de cavaliers et une galère à l'ancre. Signé L. Costa F.

Ce tableau figurait dans l'inventaire d'Isabelle d'Este sous le titre d'*Un Couronnement.* Il est décrit par Vasari en ces termes : « La marquise Isabelle accompagnée de dames qui se livrent au plaisir de la musique. » Il se trouvait au château du cardinal de Richelieu, avec les deux peintures de Mantegna, *le Parnasse* et *la Sagesse victorieuse des Vices*, qui sont au Louvre et qui proviennent aussi du palais d'Isabelle.

Sujet allégorique. Sur les bords d'un large fleuve qui coule sur la droite, et au milieu d'un beau paysage, Apollon enseigne la musique à des nymphes, et auprès de lui un jeune homme tient son arc. Orphée joue de la lyre, entouré de personnages qui l'écoutent. A droite s'élève un arc de triomphe sur lequel on lit le mot *Comes* plusieurs fois répété, et qui semble être l'entrée de l'Élysée, qui est interdite aux Vices ; Mercure et une autre divinité les chassent à coups de bâton.

Ce tableau fut peint, comme le précédent, pour le palais d'Isabelle d'Este, à Mantoue. Il a été attribué sous la Restauration à Mantegna. Il a décoré aussi le château du cardinal de Richelieu.

National Gallery, à Londres. — *Madone sur un trône avec des Anges.* A la gauche du spectateur, saint Jean-Baptiste et saint Pierre ; à la droite, saint Jean l'Évangéliste et saint Philippe. Petites figures.

Ce tableau, peint sur bois, a été transporté sur toile. Il est divisé en cinq compartiments ; il ornait autrefois le maître-autel de l'Oratorio delle Grazie, à Faenza, en 1548. En 1780, il faisait partie de la collection Eresland, à Bologne ; en 1837, il passa dans celle de M. Wigram, à Rome, ensuite dans les mains de M. Van Cuyck, puis dans celles de M. Reiset, qui, en 1859, le vendit à la Galerie nationale.

Bologne, à la Pinacothèque. — *Saint Petronius*, sur un trône, entouré de saints. Tableau daté de 1502.

Dans l'église San Petronio, *Saint Jérôme*, morceau malheureusement restauré. Une *Annonciation*, et les *Douze Apôtres*, chefs-d'œuvre du maître, plus le *Martyre de saint Sébastien*, dans sa première manière.

Dans l'église Sainte-Cécile, *l'Empereur Valérien instruit dans la foi chrétienne par saint Urbain ; Sainte Cécile distribuant son bien aux pauvres.*

Dans l'église San Giacomo Maggiore, *Une des Visions de l'Apocalypse.* Ce morceau a été retouché par Felice Cignani. *La Vierge*, sur un trône, adorée par toute la famille Bentivoglio ; tableau très-intéressant, particulièrement sous le rapport du costume.

Dans l'église San Giovanni in Monte, *la Vierge*, sur un trône, entourée de saints. Au maître-autel, *la Vierge* avec son fils et le Père Éternel ; *Saint Jean l'Evangéliste, saint Victor* et autres saints.

Dans l'église San Martino Maggiore, dans la huitième chapelle, une *Assomption*, attribuée par quelques-uns au Pérugin.

A l'Annunziata, église des Franciscains, hors la porte San Maruolo, *le Mariage de la Vierge.*

Ferrare. — Le *Guide* de cette ville, publié en 1782 par Costadella, mentionne plusieurs ouvrages de Costa, notamment aux Chartreux, un *Christ mort*, avec plusieurs figures ; aux Pères de San Paolo, divers morceaux placés sous les niches des statues.

A San Guglielmo, dans la sacristie, il y avait autrefois une *Assomption* qui a été transportée dans le monastère.

Dans l'église des Pères des Anges se voyaient deux tableaux : la *Mort de saint Jérôme* et la *Mort du Christ*, depuis transportés ailleurs.

Berlin, galerie royale. — *Présentation au Temple.*

Mantoue. — Dans l'église Santa Barbara in Corte, deux tableaux représentant le *Baptême de Constantin*, composition nombreuse et pompeuse, et *Saint Adrien flagellé par ses bourreaux*, ont été exécutés par Lorenzo Costa sur le dessin de Bertani. Il est à croire que le Lorenzo Costa mentionné ici est Lorenzo le jeune, neveu du peintre ferrarais, car le *Guide* de Cadioli, livre rare que nous avons acheté à Mantoue, appelle ce Lorenzo *Mantovano*, tandis que l'autre Lorenzo est appelé *Ferrarese.*

Dans les appartements du Palais-Ducal, la chambre dite des *Signes* a été ainsi nommée parce qu'on y voit les *Signes du Zodiaque* peints par Lorenzo Costa ; la chambre est encore ornée d'une frise de sa main, mais les peintures s'étant endommagées et l'enduit de la voûte menaçant de tomber, on les a conservées au moyen d'une habile restauration faite en 1755.

Dans l'église des Chanoinesses de Latran, au maître-autel, une *Nativité du Christ* peinte à fresque.

Dans l'église Santa Agnese, dans la dernière chapelle, contiguë à la balustrade du chœur, une *Madone* entre saint Célestin, pape, et sainte Apollonie. Ce morceau a été restauré maladroitement.

Dans l'église Sant'Andrea, quelques peintures presque perdues.

Dans l'église Sant'Antonio, *Sainte Anne et Saint Joachim*, avec une gloire d'anges très-gracieuse.

A San Silvestro, dans le chœur, une *Madone* avec les saints Sylvestre, Paul, Jérôme et autres. C'est dans cette église Saint-Sylvestre que Lorenzo Costa (l'ancien) a été inhumé.

A la Santissima Annunziata, église des Carmes, *la Vierge dans une gloire*, avec saint Benoît et saint Siméon.

L: COSTA·F·   LAVRENTIVS · COSTA · F · 1505.

PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE



École Ombrienne. *Peintures religieuses.*

ANDREA DI LUIGI D'ASSISE, DIT L'INGEGNO

NÉ VERS 1460. — MORT VERS 1546?


C. METTAIS DEL. L'UIGI D'ASSISE J. ANSSEAU SC.

La critique moderne a jeté quelque lumière sur les questions intéressantes et obscures que présentait la vie de l'Ingegno, comme celle de quelques autres artistes de l'Ombrie, et l'honneur en revient surtout à un écrivain allemand, le baron de Rumohr; je dis l'honneur, car l'homme dont il s'agit ici en valait la peine, puisqu'il promettait, au dire de Vasari, de surpasser Pérugin lui-même.

Voyons d'abord ce que dit Vasari : « De tous les disciples « de Pietro Perugino dont j'ai parlé plus haut, le meilleur fut « Andrea Luigi d'Assise, surnommé l'Ingegno, lequel concourut « dès sa première jeunesse, avec Raphaël d'Urbin, dans l'école « de Pietro, dont il devint le collaborateur pour ses travaux « les plus importants. C'est ainsi qu'il travailla aux fresques « de la salle du Cambio à Pérouse, où il fit de très-belles « figures. Il aida également le Pérugin dans ses peintures à « Assise et finalement dans celles qu'il peignit sur les murs « de la chapelle Sixtine, à Rome. Tous ces ouvrages donnèrent « une telle idée de l'Ingegno, qu'on s'attendait à le voir de beaucoup surpasser son maître (*che dovesse di*

« *gran lunga trapassare il suo maestro*), ce qui aurait eu lieu si la fortune ne s'était opposée à ses progrès « en le frappant de cécité. Ce malheur, raconté au pape Sixte IV, qui aima toujours les hommes de talent, « excita la compassion du Saint-Père, et il constitua au malheureux artiste une pension viagère qui lui fut « servie à Assise jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans. »

Tel est le récit de Vasari. Les erreurs et les contradictions qu'il renferme ont été relevées avec beaucoup de sagacité par le baron de Rumohr, dont nous devons analyser ici la dissertation lumineuse et concluante. Et d'abord, le pape Sixte IV mourut en 1484, un an après la naissance de Raphaël. Ce grand peintre n'entra dans l'école de Pérugin qu'à l'âge de quatorze ou quinze ans, vers la fin du siècle, et les peintures du Cambio ne furent commencées qu'en l'année 1500. Il y a donc ici un énorme anachronisme, car si l'Ingegno était devenu aveugle sous le pontificat de Sixte IV, il n'aurait pu, quelque vingt ans plus tard, concourir avec Raphaël dans l'école du Pérugin, et encore moins aider le Pérugin dans ses peintures. Mariotti, l'auteur des *Lettere pittoriche Perugine*, et Baldassare Orsini, dans le *Guida di Perugia*, avaient déjà fait cette remarque. Mais ce qui paraît évident, c'est que Vasari a été mal informé de tout ce qui concernait Andrea d'Assise : du reste, il est assez probable qu'une distraction de l'écrivain ou une erreur typographique ont fait écrire ou imprimer le pape *Sixte* au lieu du pape *Jules*, car il est certain que sous ce dernier pontife, l'Ingegno obtint un emploi qu'un aveugle n'aurait pu remplir. Si donc il devint aveugle, ce fut, en tout cas, bien plus tard que ne le dit Vasari. Or, on en trouve la preuve dans plusieurs documents authentiques conservés par le chevalier Frondini, à Assise, lequel en fit part au baron de Rumohr. Ce sont en premier lieu plusieurs quittances données par Andrea de quelques sommes recouvrées pour le compte de son frère, chanoine de la cathédrale d'Assise. La dernière de ces quittances est signée : *Ingegno di maestro Alovsi*, *die mercurii quinto decembris* 1509, c'est-à-dire : Ingegno, fils de maître Aloys (ou Louis), le mercredi, 5 décembre 1509. Si ces signatures, qui sont toutes d'une écriture franche et identique, avaient été écrites d'une autre main que celle du signataire obligé, mais empêché comme aveugle, il n'est pas douteux que cette circonstance aurait été spécifiée dans la quittance, suivant l'usage.

Mais d'où vient le prénom d'*Ingegno* que portait Andrea di Luigi ? Rumohr pense que ce surnom fut donné au peintre, non-seulement pour ses talents dans la peinture, mais à raison de son habileté en toute sorte d'affaires. Il est en effet constaté dans les documents découverts aux archives locales par le chevalier Frondini, qu'Andrea fut successivement procurateur en 1505[1], arbitre en 1507[2], syndic du gouvernement, *sindicator potestatis*, en 1510[3], et enfin camerlingue apostolique, c'est-à-dire receveur du pape, en 1511[4], sous le pontificat de Jules II, fonctions qui assurément ne pouvaient être confiées à un aveugle, et qui demandaient de plus une certaine aptitude au maniement des choses publiques et pratiques. Cela étant, il est vraisemblable que Vasari aura pris pour une pension ce qui était le traitement d'un emploi civil, de même qu'il avait changé sous sa plume, par inadvertance, Jules II en Sixte IV, dans un passage où, parlant de la chapelle Sixtine, le nom du pape Sixte lui était venu naturellement à l'esprit. Quant au fait de la cécité, il n'est prouvé que par l'assertion de Vasari, et l'on serait tenté de croire que si l'Ingegno abandonna la peinture, ce fut plutôt parce qu'il en fut détourné par les affaires publiques.

Un autre document communiqué à Rumohr par le chevalier Frondini constate qu'en l'année 1485, Andrea di Luigi fut chargé de peindre les armoiries de la ville d'Assise, sur la place publique et aux portes de la ville, travail pour lequel il reçut cinq florins 26 sols. Il est donc certain que déjà, en 1484, Andrea di Luigi était un peintre passé maître et employé comme tel. Rumohr en conclut avec raison que l'Ingegno était plutôt l'élève de Nicolò Alunno, qui avait ouvert une école à Foligno vers 1460, que l'élève du Pérugin, qui n'ouvrit la sienne que vers la fin du quinzième siècle. Rien ne s'oppose toutefois à ce qu'il ait assisté

[1] Archivio delle Riformazioni d'Assisi, anno 1505, 7 febbraio, a carte 48.

[2] Acte d'arbitrage dressé par le notaire Giampietro Bensi, le 6 septembre 1507.

[3] Archives susdites, du dernier jour d'avril 1510.

[4] Cela résulte d'une lettre du 7 avril 1511, trouvée dans les archives de la sacristie d'Assise, et adressée par Alphanus de Alphanis de Pérouse, vice-trésorier, au notable citoyen, *spectabili viro*, maître Andrea, dit Ingegno, camérier apostolique.

Pérugin dans ses peintures à la chapelle Sixtine, bien qu'il soit difficile d'y reconnaître l'intervention officieuse d'une main étrangère; quant aux armes de la ville, peintes sur la place et sur les portes, en 1484, elles n'existent plus, et pour nous, qui n'avons pas encore visité la ville d'Assise, nous ne pouvons décider si les autres fresques qu'on lui attribue dans cette ville sont bien de lui.

Heureusement, nous possédons au Louvre un tableau capital de l'Ingegno : c'est une *Sainte Famille* composée de douze figures, et qui, bien que déparée par de nombreuses restaurations, porte tous les caractères



SAINTE FAMILLE.

que Rumohr signale comme étant ceux qui marquent la manière d'Andrea. La composition en est symétrique. La Vierge, assise sur un trône d'or à baldaquin, entre saint Joseph et un autre saint, tous deux debout, présente son fils à l'adoration de deux saints martyrs agenouillés. L'aspect du tableau est animé et creusé par des ombres fortes; les couleurs en sont intenses. Les draperies varient du vert profond à un rouge lourd, qui s'évanouit dans les lumières, et d'un jaune légèrement orangé à un bleu dur; le ton des chairs tire sur la brique dans les ombres. Par les tendances du dessin et le choix des modèles, le tableau se rapproche de Raphaël plus que de Pérugin, dont l'influence n'est guère sensible que dans les petites figures d'anges qui relèvent les courtines du baldaquin, et qui sont pris parmi les poncifs favoris du vieux maître. Le paysage, très-lumineux, est aussi péruginesque, et l'on y retrouve ces arbres maigres, au feuillage clair-semé, qui reparaissent constamment dans l'École ombrienne, et que Raphaël lui-même a si souvent

imités. En somme, la *Sainte Famille* du Louvre est l'ouvrage d'un peintre qui serait moins naïf et moins sec que le Pérugin, et qui appartiendrait à un art plus développé, plus avancé en âge, pour ainsi parler, et plus éloigné des primitifs.

Mais ce peintre est-il bien réellement Andrea d'Assise, dit l'Ingegno? C'est peut-être encore une question. Un écrivain fort compétent, M. Cavalcaselle[1], attribue le tableau à Giannicola Manni, de Pérouse, un des anciens élèves du Pérugin, et, à vrai dire, les trois petits morceaux de Giannicola qui faisaient partie du Musée Campana, et qui sont aujourd'hui au Louvre, présentent des ressemblances assez frappantes avec la *Sainte Famille* de notre ancien Musée inscrite sous le nom de l'Ingegno, dans la salle dite des Sept mètres. Les airs de tête ont de l'analogie par la plénitude du masque, l'ampleur des joues, la largeur des mâchoires. Le style de Pérugin y est mêlé à celui de Pinturicchio et de Raphaël. Les ombres des chairs sont d'un rouge brun; le ton général est fort. Dans l'une et l'autre peinture, en un mot, c'est une manière composite qui offre des similitudes avec les peintures du Sanzio; car, bien que Manni fût plus âgé que Raphaël de douze ou quinze ans, il vécut assez pour lui faire quelques emprunts et s'inspirer d'un condisciple devenu sitôt glorieux.

Il faut convenir, cependant, que les analogies remarquables qui existent entre la *Sainte Famille* de l'ancien Musée et les trois tableaux de Manni réunis au nouveau Musée dit Napoléon III, ne sont pas telles qu'il faille absolument attribuer à Giannicola le grand tableau que la Notice du Louvre attribue à l'Ingegno, et qui nous était venu d'Italie sous ce nom, lorsque la victoire en enrichit notre galerie. Sans doute, MM. Crowe et Cavalcaselle ont eu devant les yeux un objet de comparaison qui nous a manqué : c'est l'ensemble des peintures exécutées par Giannicola Manni dans la voûte de la chapelle du Cambio, à Pérouse, peintures dont la ressemblance avec la *Sainte Famille* du Louvre est affirmée par eux comme étant décisive. Ce qui rend, au surplus, tout rapprochement bien difficile, c'est que ce dernier tableau a été, nous l'avons dit, altéré par des restaurations considérables qui en ont couvert toute la surface de taches pesantes et opaques.

On connaît à Rome un autre ouvrage de l'Ingegno dans le palais des Conservateurs, au Capitole; mais celui-là non plus n'est pas sans avoir soulevé quelques doutes. C'est une fresque d'une couleur rougeâtre et sourde qui représente la Vierge adorant son Fils endormi sur ses genoux entre deux anges, fresque dont une partie (le vêtement de la Madone) est repeinte à l'huile. Vermiglioli la donne au Pinturicchio[2]: MM. Crowe et Cavalcaselle y reconnaissent les types et les manières de Fiorenzo di Lorenzo; mais Passavant, qui, par parenthèse, ne dit mot des parties repeintes, n'hésite pas à y voir une œuvre d'Andrea d'Assise, et il ajoute qu'elle est d'une exécution délicate et très-profondément sentie. « Elle date probablement, dit-il, de l'époque où Andrea était à Rome avec Pérugin, de 1480 à 1484. Il paraîtrait que cette fresque obtint alors un grand succès, car une copie en fut faite sur le mur de la seconde *loggia* du palais de Venise, à Rome[3]. » On est plus d'accord au sujet d'un petit tableau en détrempe sur fond d'or, que l'Ingegno peignit à Urbin, dans le couvent de Sainte-Claire, où on le conserve, dit M. Rio, comme un trésor inappréciable, et qui est, du reste, un morceau charmant, selon le même écrivain. La Vierge, en demi-figure, tenant sur son bras gauche l'enfant Jésus, qui bénit le monde. Elle a la tête ornée de rubans dans le goût du Pérugin; elle porte un manteau bleu foncé avec une étoile sur l'épaule et dont la bordure est rehaussée d'or[4]. Le fond du paysage, avec un petit arbre, est complétement analogue, au dire de Passavant, à la peinture à

[1] *A New History of Painting in Italy*, vol. III, by Crowe et Cavalcaselle, London, Murray, 1866.

[2] Vermiglioli *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, con appendice di documenti ed illustrazioni. Perugia, Bartelli, 1837, in-8°.

[3] Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi, par J.-D. Passavant. Édition française. Paris, Renouard, 1860.

On lit au verso du panneau une inscription ainsi conçue : *Fu compra da Isabeta de Gubio, madre di Raffaello Santo da Urbino, fiorini 25, 1488;* c'est-à-dire : « Fut acheté d'Élisabeth de Gubio, mère de Raphaël d'Urbin, au prix de 25 florins, en 1488, » inscription évidemment apocryphe. La mère de Raphaël s'appelait, on le sait, Magia Ciarla. Selon MM. Crowe et Cavalcaselle, ce tableau est une détrempe faible et plate, *flat and feeble;* mais il existe à Londres, dans le cabinet de sir Anthony Stirling, un panneau qui paraît être l'original des Madones de l'Ingegno qui sont à Urbin, à Milan, à Naples et au Musée du Louvre.



A. GILBERT. A. LUIGI D'ASSISE. P. ÆDELANGLE. SC.

SAINTE FAMILLE (Musée du Louvre).

fresque que l'on voit sur la porte San Giacomo, à Assise; les formes de la tête de cette Vierge sont, comme toujours, pleines et robustes; le menton est proéminent, le ton des chairs est rouge brun et les lumières sont blanchâtres.

La fresque dont parle ici Passavant avait déjà été signalée par le baron Rumohr comme pouvant être attribuée à l'Ingegno; mais cet habile connaisseur accompagne son affirmation de la réserve que s'impose toute saine critique, lorsqu'elle n'est pas nantie de preuves irrécusables. Des ombres vigoureuses, un ton général brunâtre, des formes plus développées et plus chargées qu'on ne les remarque ordinairement chez les maîtres de l'Ombrie, telles sont les différences qui distinguent du Pérugin l'auteur de cette fresque. Il importe d'ajouter que l'attribution, d'ailleurs si prudente de Rumohr, a été contestée dans la *New History of Painting in Italy*, et qu'en l'absence de tout document fourni jusqu'à présent par le dépouillement des archives locales, il est bien difficile de trancher la question.

Même incertitude touchant la peinture que possède la famille Gualtieri, à Orvieto, et qui est un *Saint Michel terrassant le dragon*. L'archange tient son épée d'une main, et appuie l'autre main sur sa hanche, dans une attitude maniérée. Il est revêtu de son armure, et il se détache sur un fond de paysage, où l'on aperçoit la mer coupée d'îles rocheuses et dominée par des promontoires à demi boisés. Cette peinture, exécutée à fresque dans la chapelle Gualtieri, au Dôme d'Orvieto, a été séparée du mur par un sciage, et portée dans la maison des Gualtieri. C'est là que le peintre Cornélius la découvrit en 1812, reléguée au fond d'une ancienne cuisine, et chargée de poussière. Lui-même il la restaura, et il la fit placer dans la chapelle de la maison Gualtieri, où elle est encore. On l'a successivement attribuée à Raphaël, à Signorelli, à l'Ingegno. M. Passavant la croit de ce dernier, parce qu'il y reconnaît les formes favorites d'Andrea, bien que le paysage soit dans le goût du Pinturicchio; mais les écrivains anglais cités plus haut pensent qu'il faut restituer la peinture à Eusebio di San Giorgio, élève du Pérugin, et l'un des plus âgés de son école.

Il reste donc bien peu d'ouvrages de l'Ingegno sur lesquels il ne s'élève ni contestation ni doute. Les uns veulent que la fresque de la porte San Giacomo soit décidément de la main de Fiorenzo di Lorenzo; les autres, que la Madone restaurée du Louvre soit une œuvre de Giannicola Manni. Ceux-ci n'admettent pas comme certaine la fresque également restaurée qui est à Rome, au Capitole; ceux-là regardent comme douteuse une autre petite Madone qui est peinte à Assise, sur le mur du monastère de Sant' Andrea, derrière un treillis. L'enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère, s'attache de la main gauche à ses vêtements. La Vierge, d'une grande beauté, dit Passavant, porte un collier de perles. Cette figure est en somme traitée avec infiniment de délicatesse. Sur les voussures latérales de la niche, on voit, à droite, saint François, à

« Ce panneau disent-ils, semble en vérité avoir servi de modèle à toutes les autres Madones qui sont de différentes mains et de beaucoup moindre valeur. Après la *Vierge* de M. Stirling viennent celle d'Urbin et celle de la National Gallery, ensuite les deux petites Madones de l'ancienne collection Campana, enfin celles des Musées de Naples et de Milan. Mais la Madone de M. Stirling est bien véritablement de Pinturicchio, à qui on la donne. Cependant on y trouve tous les caractères qui prouvent que ce peintre avait puisé son style chez Fiorenzo di Lorenzo, comme, par exemple, des réminiscences de certains ouvrages exécutés par ce dernier, sur panneau ou à fresque, notamment dans la sacristie de San Francesco à Pérouse (aujourd'hui à la Galerie de cette ville) et dans la salle du Censo, au palais de Pérouse. On pourrait donc en conclure que les diverses Madones maintenant classées ensemble portent toutes l'empreinte de Fiorenzo di Lorenzo, avec les traits additionnels qui nous rappellent Pinturicchio. »

Nous ne comprenons pas bien comment la *Vierge* appartenant à M. Stirling peut être l'original des Madones d'Urbin, du Louvre, de Naples et de Milan, que les écrivains anglais mettent sous le nom de l'Ingegno, si ces Madones portent toutes l'empreinte de Fiorenzo avec quelques accents provenant de Pinturicchio. MM. Crowe et Cavalcaselle nous paraissent contester ici d'un côté ce qu'ils affirment de l'autre, et jeter une confusion nouvelle dans une matière déjà suffisamment obscure. Si la Madone du cabinet Stirling est vraiment (*truly*) un original de Pinturicchio, il faut admettre, ce qui n'est guère inadmissible, que l'Ingegno aura copié ou imité quatre fois le tableau d'un autre avec des changements insignifiants. Si ces Madones sont par différentes mains, elles ne sont donc point de l'Ingegno et doivent être retranchées du catalogue de son œuvre dressé par les auteurs anglais. Il est vrai que les mêmes auteurs disent un peu plus bas qu'ils acceptent, provisoirement et jusqu'à plus complète évidence, le nom de l'Ingegno comme un mot de passe pour qualifier les peintures qu'on lui donne dans les divers Musées de l'Europe. Toujours est-il que ces Messieurs n'ont pas apporté, cette fois, dans la question, autant de lumières que l'on en devait attendre de leur compétence.

gauche, saint Jérôme, et l'on distingue encore les traces du calque à la pointe, ce qu'on appelle le *clou de la fresque*. Les ombres des chairs ont toujours ce ton brun rougeâtre qui caractérise aussi bien les figures de Manni que celles dont on fait honneur à l'Ingegno. De sorte qu'une grande indécision règne encore sur ce qui doit former l'œuvre d'Andrea d'Assise, et cette indécision, qui tient surtout à l'insuffisance de documents historiques au moyen desquels on pourrait procéder du certain à l'incertain, s'est révélée d'une manière frappante lorsqu'il s'est agi de rédiger la Notice du Musée Campana, où se trouvaient nombre de tableaux appartenant à l'École ombrienne.



VIERGE ET JÉSUS.

Le premier catalogue de ce Musée, catalogue provisoire, il est vrai, et qui n'était qu'un abrégé pur et simple de la notice italienne, désignait sous le nom de l'Ingegno une petite *Flagellation du Christ*, dont les demi-figures, sur fond d'or gravé à carreaux, présentent quelque chose de barbare et semblent remonter à la seconde moitié du quinzième siècle; mais cette attribution n'a pas été conservée dans le nouveau catalogue de M. Reiset, le conservateur actuel, et franchement elle ne devait pas l'être. D'autre part, après l'épuration du Musée Campana, élaborée par une commission spéciale, l'Académie des Beaux-Arts, ayant été chargée de vérifier si cette épuration n'avait pas été trop sévère, dressa une liste des tableaux qui pourraient être, suivant elle, ajoutés au choix de la commission. Mais l'Académie, ne croyant pas d'ailleurs, et avec raison, avoir à faire une besogne archéologique, se contenta de signaler ce qui lui paraissait

injustement condamné au rebut. Elle s'abstint d'affirmer les attributions qu'il fallait donner aux tableaux jugés dignes de l'exhibition publique. Une telle circonspection, il faut l'avouer, n'était pas faite pour enhardir le conservateur, d'ailleurs fort compétent, qui a rédigé le catalogue définitif. Aussi a-t-il apporté lui-même beaucoup d'hésitation dans son travail et ce genre de prudence qui est justement la qualité distinctive des véritables connaisseurs. Il en est résulté que les noms propres sont devenus très-rares dans le catalogue de M. Reiset, la plupart des tableaux anciens ayant été englobés sous des rubriques générales. Le nom d'Andrea d'Assise, en particulier, n'y a pas été imprimé une seule fois, bien que M. Cavalcaselle eût indiqué comme un ouvrage probable de l'Ingegno une petite Madone entourée de chérubins, qui figure dans le Musée Napoléon III sous le n° 174, et dont il existe une faible répétition dans le même Musée.

En résumé, les traits caractéristiques de l'artiste ombrien qui nous occupe paraissent être, sous plusieurs rapports, les mêmes qui s'appliquent à la manière de Giannicola Manni, à savoir : un ton général fort, des ombres assez ressenties, les chairs d'un brun rougeâtre dans les parties obscures, mais sans dureté, la plénitude des formes de la tête, l'ampleur des mâchoires et moins de finesse dans les traits du visage que chez les autres élèves de Pérugin. Pour ce qui est de la biographie de l'Ingegno, elle a été sur certains points éclaircie ou du moins dégagée des erreurs que Vasari avait commises dans la seconde édition de son livre, faute d'avoir recueilli des informations précises. Il est maintenant avéré que l'Ingegno, s'il a quelque peu subi l'influence de Pérugin, en travaillant avec lui, soit à Assise, soit à la chapelle Sixtine, a été plutôt le disciple de Nicolò Alunno, fondateur d'une école à Foligno, antérieure à celle de Pérugin; il est aussi constant que l'Ingegno travaillait pour son propre compte en 1484, puisqu'en cette année il peignit les armes de la cité d'Assise sur la place et sur les portes; qu'ainsi il ne put être, douze ou quinze ans plus tard, le compétiteur de Raphaël dans l'école de Pérugin. On peut encore être assuré qu'Andrea d'Assise ne devint pas aveugle sous le pontificat de Sixte IV, par les raisons que nous avons données; enfin que, détourné de la peinture par les charges dont il était investi, il a dû laisser peu d'ouvrages, et que, jusqu'à nouvelles découvertes, ceux qui passent pour être de sa main sont la plupart d'une authenticité douteuse ou du moins incomplète.

S'il est vrai enfin que l'Ingegno ait vécu jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans, comme sa naissance se place vers 1460, la date de sa mort doit être vers 1546, et cette date, postérieure à celle de la première édition du Vasari, expliquerait pourquoi le célèbre biographe, qui, en général, gardait le silence sur les artistes vivants, n'a parlé d'Andrea d'Assise que dans sa seconde édition.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Sainte Famille*, ici gravée. Elle fut sans doute apportée d'Italie à la suite de nos victoires. — MM. Crowe et Cavalcaselle croient ce tableau de Manni.

ASSISE. — Sur la porte San Giacomo, une *Vierge* de grandeur naturelle, tenant son enfant sur ses genoux au milieu d'une gloire d'anges, au-dessus d'un paysage. Cette fresque est attribuée aussi à Fiorenzo di Lorenzo.

Sur un mur du monastère de Saint-André, une fresque représentant la *Madone*, entre saint François et saint Jérôme.

Dans l'ancien couvent des Bénédictines, autre *Madone* entre saint François et saint Jérôme, fresque mal conservée.

Ces fresques et deux autres, dont l'une vient de l'arcade Saint-Antoine, l'autre de Moïano près d'Assise, ont été transportées sur toile et placées dans l'Hôtel de Ville à Assise.

URBIN. — Dans le couvent de Sainte-Claire, petite *Madone* qu'on y conserve comme un Raphaël à cause de l'inscription apocryphe dont nous avons parlé.

ROME. — Au Capitole, *Vierge adorant l'Enfant* entre deux anges, morceau attribué aussi à Pinturicchio et à Fiorenzo. — Gravé dans la *Descrizione del Campidoglio*.

ORVIETO. — Dans la Casa Gualtieri, fresque représentant *Saint Michel terrassant le dragon* : elle a été aussi attribuée tantôt à Raphaël, tantôt à Eusebio di San Giorgio.

NAPLES. — Dans le Musée : *Vierge* entourée de têtes de chérubins et semblable aux deux *Madones* qui sont inscrites sous les nos 174 et 175 dans le Musée Napoléon III, au Louvre.

MILAN. — *Madone* semblable aux précédentes.

FLORENCE — Dans la collection Metzger et Wolkmann, petite *Madone* portant les initiales A. A. P., que Rumohr interprète : Andreas Aloysii pinxit.

LONDRES. — A la National Gallery. Une *Vierge* semblable à celles de Naples, de Milan et du Musée Napoléon III. Elle a été donnée à la Galerie par la reine d'Angleterre, conformément au désir qu'avait exprimé le prince Albert.

Dans le cabinet de sir Anthony Stirling, se trouve la *Vierge* décrite par MM. Crowe et Cavalcaselle.

Rosini, dans son grand ouvrage *Storia della Pittura italiana*, au tome IV, a publié une estampe d'après un tableau de l'Ingegno appartenant à lui Rosini et acheté à Pérouse.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Romaine. *Décorations murales. Sujets de piété.*

PELLEGRINO DE MODÈNE (PELLEGRINO MUNARI OU ARETUSI, DIT)

NÉ VERS 1468? — MORT EN 1523.



L'abbé Tiraboschi a prouvé, contrairement au dire de Vedriani, l'auteur des *Pittori modenesi*, que Pellegrino Munari et Pellegrino Aretusi ne sont qu'un seul et même personnage. Cette identité avait été constatée déjà par un passage de la chronique de Lancillotto. On y lit, sous la date du 4 août 1509 : « *On a porté dans l'hôpital de Santa Maria di Battù* (qui fut depuis la confrérie de Santa Maria della Neve) *le tableau peint sur bois par maître Pellegrino, fils de maître Jean de Aretusi, autrement dit Munari, et cette peinture coûte quarante ducats, qui font cent quarante livres, et le bois avait été acheté, dit-on, soixante-dix livres, il y a environ douze ans, de maître Bartolommeo Bonasia.* » Il est bien clair d'après ce passage que l'Aretusi et Munari ne sont qu'un seul et même peintre. Mais quoique Pellegrino ait pris ces deux noms, et le second plus souvent que le premier, il est certain qu'on l'appelait communément Pellegrino de Modène, et c'est en effet le nom que lui donne Vasari.

La peinture sur panneau dont il est ici question a disparu. On la voyait encore, parfaitement conservée, en 1786, dans l'église Saint-Jean, commanderie de l'ordre de Malte, et c'est à cause de la faiblesse relative de cet ouvrage qu'on le croyait fait par un autre que Pellegrino et qu'on supposait l'existence de deux

peintres là où il n'y en a qu'un. Mais l'infériorité du tableau mentionné tient à ce que Pellegrino, élève de son père Jean Munari, n'avait pas encore reçu les leçons de Raphaël. A quelle époque devint-il le disciple de ce grand homme et quel âge avait-il lorsqu'il le devint? C'est ce qu'il importe d'examiner. Et d'abord, il est fait mention de Pellegrino dans un livre rarissime imprimé à Modène, en 1483, par Rochozolo, sous le titre de *Commendazione de' donzelle modenese vivente nell' anno* 1483 (Éloge des jeunes filles de Modène vivantes en l'année 1483). Il y est dit, en parlant de Pellegrino, que c'est un beau jeune homme, habile en peinture : *Zovane bello e degno in la pittura*. Or, pour être déjà un peu habile ou si l'on veut *digne* dans la peinture, il fallait que Pellegrino eût tout au moins quinze ans. Il serait donc né vers 1468 et aurait été plus âgé que Raphaël, son second maître, ce qui n'a rien au surplus d'invraisemblable. D'autre part, il résulte du document cité plus haut qu'en l'année 1509, ou peu auparavant, il était à Modène. Donc il ne serait allé à Rome que vers cette date, et de fait, d'après le récit de Vasari, il semble s'être écoulé un certain intervalle entre l'époque où Pellegrino entra dans l'école de Raphaël et l'année 1514, qui est celle où Léon X confia la décoration des Loges à ce grand maître. Voici comment s'exprime Vasari :

« Pellegrino de Modène, ami de Jean-François Penni, et disciple, lui aussi, de Raphaël d'Urbin, s'était fait un nom dans son pays lorsqu'il vint à Rome, attiré par les merveilles qu'il entendait dire du peintre d'Urbin. Il y avait alors à Rome une quantité de jeunes gens qui étudiaient la peinture et qui, se piquant d'émulation, voulaient faire des progrès dans le dessin pour gagner les bonnes grâces de Raphaël. Pellegrino, par une application continuelle, était devenu non-seulement un bon dessinateur, mais un homme très-entendu dans la pratique de son art, si bien que lorsque Léon X eut chargé Raphaël de peindre les Loges du Vatican, celui-ci fit travailler avec lui Pellegrino, entre autres jeunes gens, et il fut si content de sa collaboration, qu'il l'employa plus tard en diverses rencontres. Pellegrino exécuta ensuite pour son compte trois figures à fresque sur un autel de Sant' Eustachio, à Rome, ainsi que le tableau et la fresque qui décorent la chapelle principale de l'église des Portugais *alla Scrofa*. Plus tard, le cardinal Alborense, qui avait fait construire à Saint-Jacques-des-Espagnols une chapelle richement ornée de marbres et dans laquelle on avait placé une statue de saint Jacques, œuvre admirable de Sansovino, demanda au Pellegrino de peindre à fresque dans cette chapelle la légende de saint Jacques. Celui-ci conçut et dessina ses figures dans le goût de Raphaël avec des airs de tête pleins de grâce, *gentilissima aria*, et toute la composition fut si bien conduite que Pellegrino fut connu dès lors pour un peintre très-éveillé, d'un bon esprit et d'un bon talent. Ces travaux finis, le peintre de Modène en eut d'autres à exécuter soit en collaboration avec quelques-uns de ses confrères, soit à lui tout seul. Mais Raphaël étant venu à mourir, Pellegrino s'en retourna à Modène, où entre autres ouvrages, il peignit à l'huile pour la confrérie des Battuti le *Baptême du Christ*, et dans l'église des Servites, un tableau représentant saint Côme et saint Damien avec d'autres personnages. »

Au temps où écrivait Bottari, c'est-à-dire vers le milieu du siècle dernier, la reconstruction de l'église Sant' Eustachio entraîna la ruine des fresques de Pellegrino. Ses peintures à Saint-Jacques-des-Espagnols existent encore, mais des restaurateurs imprudents les ont gâtées, et elles étaient dans un mauvais état il y a déjà plus de cent ans, lorsque Taja écrivait son estimable description du Vatican. Par la grâce dans le mouvement des figures, par le choix des formes, par les beaux airs de tête, la vivacité du coloris et une ordonnance judicieuse, l'élève s'était, dit-il, approché de son maître, et ses efforts pour rivaliser avec lui seraient encore admirés si ses fresques n'avaient pas été outragées par le temps et défigurées par des retouches récentes. Quant au panneau que Lancillotto dit avoir été porté le 4 août 1509 dans l'hôpital de Santa Maria dei Battuti, et qui représentait, selon Vasari, le *Baptême du Christ*, on ne sait ce qu'il est devenu. On a perdu également la trace du tableau de *Saint Côme et saint Damien* que Vedriani avait vu et dont il rapporte l'inscription, constatant que ce tableau fut peint en l'année 1523. On voyait naguère à Modène, dans la galerie de l'ancien duc, une *Nativité* de Pellegrino. Tiraboschi trouvait ce morceau tout raphaélesque ; mais des critiques de nos jours, que nous avons lieu de croire plus attentifs et plus sévères, regardent cette *Nativité* comme un ouvrage antérieur à l'époque où Pellegrino se forma un nouveau style sous les yeux de Raphaël.

N'ayant jamais visité la galerie du duc de Modène, nous ne pouvons avoir une opinion là-dessus. C'est donc par les fresques des Loges que nous pouvons juger du talent de Pellegrino, ou du moins de la manière



NATIVITÉ DE JÉSUS (Rome).

dont il savait traduire les cartons de son maître. L'histoire de Jacob, dans la sixième voûte, et celle de Salomon, dans la douzième, ont été peintes, selon toute apparence, par Pellegrino, d'après les dessins de Raphaël. Plutôt que de nous en rapporter à nos souvenirs, — il y a onze ans que nous avons vu les Loges du Vatican, — nous transcrivons ici ce qui a été dit sur la sixième voûte par un de nos contemporains qui,

après avoir examiné les Loges longtemps et de très-près, en a fait l'objet du travail le plus judicieux et le plus consciencieux. « Si Raphaël a donné la flamme immortelle à quelques-unes des figures que nous venons d'étudier, il paraît certain, dit M. Gruyer, que cette fresque a été peinte dans son ensemble par la main qui a exécuté, dans la même mesure, les trois autres tableaux de l'histoire de Jacob. C'est donc Pellegrino de Modène qu'il faut reconnaître dans cette voûte. Toutes ces peintures, en effet, témoignent de la même richesse de couleur, d'une science égale de clair-obscur, et rappellent en plus d'un point les groupes des plans secondaires de la fresque de l'*Incendie du Bourg*. On sent dans la manière de ce maître de secrètes affinités avec Corrége, mais fortifiées par des leçons plus hautes encore. Vasari et Lanzi ont trouvé avec raison que nul n'avait mieux rappelé le Sanzio dans ses qualités les plus intimes, dans sa grâce divine et dans sa chaste beauté, nul n'a mieux imité le charme entraînant de ses airs de tête et la manière dont il groupe et fait mouvoir ses figures; mais alors, dira-t-on, pourquoi sans cesse nommer Raphaël, et pourquoi Pellegrino n'aurait-il pas seul exécuté les tableaux qu'on lui attribue dans les *Loges?* Parce qu'en dehors de ces chefs-d'œuvre, je cherche vainement par toute l'Italie quelque chose qui les rappelle. Et ce que nous disons ici, il faut le répéter pour chacune des treize voûtes et pour chacune des cinquante-deux fresques des Loges. Ainsi, Raphaël lui-même est intervenu constamment non-seulement par la pensée, mais par une active et incessante coopération; et il a dû soutenir ici les efforts et le talent de Pellegrino de Modène, qui seul n'aurait pas produit des fresques aussi merveilleusement belles que celles du *Songe de Jacob*, de la *Rencontre avec Lia et Rachel* et du *Retour de Chanaan.* » Il faut ajouter au surplus que certains morceaux trahissent la touche de Raphaël, notamment la figure de Rachel, figure dont l'exécution magistrale tranche sur le faire relativement timide de Pellegrino dans le personnage de Jacob.

Semblable en cela aux peintres lombards, l'artiste de Modène était porté à aimer la richesse et la grâce du coloris, les empâtements onctueux, le ressort du clair-obscur. Il en a donné des preuves dans la douzième voûte des Loges, où l'on voit de sa main, entre autres sujets, *Salomon et la reine de Saba,* fresque d'une charmante couleur, et qui est heureusement bien conservée. Mais il faut convenir aussi qu'il tombe parfois dans le défaut de sa qualité en poussant la suavité jusqu'à la mollesse. Parmi les élèves de Raphaël, il est précisément l'opposé de Jules Romain, car s'il n'a pas la rudesse de sa touche ni l'âpreté de ses tons, il n'a pas non plus ce dessin résolu, mâle et fier, qui est l'écriture des maîtres.

Selon Vasari, dont la relation se trouve d'accord avec la *Chronique* de Lancillotto, Pellegrino Munari eut une mort prématurée et une fin tragique. Son fils s'étant pris de querelle avec des jeunes gens de Modène, eut le malheur d'en tuer un. Le père, en apprenant cette nouvelle, sortit à la hâte de chez lui pour aider à la fuite de son fils; mais à quelque distance de sa demeure, il fut rencontré par les parents du jeune homme qu'avait tué son fils et qui cherchaient le meurtrier. Ceux-ci, dans leur fureur, se précipitèrent sur Pellegrino et le laissèrent pour mort sur la place. Transporté dans la maison des frères Roccocioli, il expira au bout de quelques heures, dans la nuit du 20 au 21 décembre 1523. Ce fils, qui fut involontairement la cause de la mort de son père, était-il Cesare Aretusi, ou le frère de Cesare Aretusi, qui fut l'imitateur du Corrége et qui a exécuté d'après ce grand maître tant de copies trompeuses? Tiraboschi incline à le croire.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne renferme aucune peinture de Pellegrino de Modène, ni aucun dessin.

ROME. Dans les Loges de Raphaël, au Vatican, deux voûtes, la sixième et la douzième, ont été peintes par Pellegrino. La sixième représente quatre épisodes de l'histoire de Jacob; la douzième, quatre épisodes de la vie de Salomon.

A San Marcello in Corso, on attribue à Pellegrino le portrait du cardinal Girolamo Dandini.

A Saint-Jacques-des-Espagnols, la légende du saint, peinte à fresque tout autour de la chapelle construite dans cette église aux frais du cardinal Alborense.

MODÈNE. Dans la galerie de la maison d'Este, se trouve (ou du moins se trouvait naguère) une *Nativité* de Pellegrino, qui était autrefois dans l'église San Paolo de la même ville.

A San Francesco, une *Adoration des Mages.* — On attribue aussi au Munari une *Vierge entre saint Jérôme et saint Sébastien*, qui est placée dans l'église San Pietro, mais que Pagani regarde comme un ouvrage de Jacopo Francia.

Paris — Imp. [illegible]



École Italienne — *Histoire sainte et Mythologie.*

TIMOTEO DELLA VITE ou VITI

NÉ EN 1469. — MORT EN 1523.



On l'appelle Timoteo da Urbino parce qu'il était originaire d'Urbin. Il naquit dans cette ville en 1469, de Bartolommeo della Vite, citoyen d'une honnête condition, *cittadino d'onesta condizione*, et de Calliope, fille d'Antonio di Guido, peintre ferrarais. « Timoteo était encore enfant, dit Vasari, lorsqu'il perdit son père; mais ce fut du moins d'un bon augure pour lui que d'être élevé par sa mère, qui portait le nom d'une des neuf muses. Cette mère attentive lui fit donner une bonne éducation, avec les éléments des arts, et particulièrement du dessin. Il eut encore la chance d'arriver à la connaissance du monde dans le temps où florissait le divin Raphaël. Comme il avait dès son enfance montré de l'inclination pour l'orfévrerie, son frère aîné, Pier Antonio Viti, qui étudiait alors à Bologne, l'appela dans cette ville pour le placer chez un orfévre. Timothée habita longtemps Bologne et il y fut reçu et traité avec toute sorte de courtoisie par le noble sire Francesco Gombruti, chez lequel il eut l'avantage de pratiquer des artistes distingués et de beaux esprits qui le reconnurent lui-même pour un jeune homme intelligent et studieux.

« Bientôt, cependant, l'on s'aperçut à certains portraits de ses amis qu'il avait faits avec beaucoup

d'habileté, que le goût de la peinture l'emportait chez lui sur le goût de l'orfévrerie. Son frère lui ôta donc des mains les limes et les ciseaux et lui conseilla de s'adonner exclusivement à l'étude du dessin. Timothée se laissa persuader sans peine de prendre un parti qui lui plaisait, et il se mit à dessiner les meilleurs ouvrages que contenait la ville de Bologne, et s'étant lié d'amitié avec les peintres, il fit des progrès merveilleux. Du reste, il ne reçut d'enseignement d'aucun maître en particulier, et guidé par la seule nature, après avoir seulement remarqué comment s'y prenaient certains peintres grossiers pour imprimer leurs toiles, mêler leurs couleurs et manier leurs pinceaux, il s'apprit à peindre hardiment, et se fit une belle manière, assez semblable à celle de son compatriote, le moderne Apelle, bien qu'il n'eût vu à Bologne que bien peu de choses de sa main. »

On sait aujourd'hui d'une manière sûre que Vasari a été mal informé de ce qui concernait Timothée d'Urbin. Des documents positifs et décisifs, publiés il y a deux siècles par le comte Malvasia dans la *Felsina pittrice*, et de ceux que Pungileoni a cités dans son *Elogio storico di Timoteo Viti da Urbino*, il résulte que Timothée d'Urbin, né en 1469, avait quatorze ans de plus que Raphaël; qu'il arriva en 1490 à Bologne et fut reçu le 8 juillet comme apprenti dans la boutique du fameux orfévre Francesco Francia; que l'année suivante, au mois de septembre, il témoigna le désir de se faire peintre et qu'il fut placé avec les autres élèves (en peinture), dans la salle supérieure; que le 4 avril 1495, il quitta son maître, qui avait pour lui une tendre affection, et qu'il s'en retourna à Urbin; que par conséquent il n'apprit pas la peinture *tout seul;* que s'il partit de Bologne en 1495, lorsque Raphaël n'avait encore que douze ans, il ne put voir dans cette ville aucun ouvrage de son compatriote[1]... Mais, après tout, il importe peu que Vasari se soit trompé, puisque nous avons d'autre part les moyens de rectifier ses erreurs.

Rentré à Urbin à l'âge de vingt-cinq ou vingt-six ans, Timothée s'y fit connaître pour un habile homme. Son frère, Pier Antonio, y était revenu aussi; il y exerçait la médecine avec distinction et il fut nommé gonfalonier dans les années 1492 et 1498. On sait, de plus, qu'il fut poëte, et qu'il avait composé des vers où il représentait, par le symbolisme du jeu de cartes, l'amour, l'espérance, la jalousie et la timidité. Pier Antonio mourut le 26 novembre 1500. L'année d'après, Timothée se maria avec Girolama, fille de Guido Spaccioli. L'oncle de Girolama, Marino Spaccioli, venait de commander à Timothée le premier tableau que l'artiste eut à peindre dans sa ville natale. Ce tableau, que nous avons vu dans la galerie Brera, à Milan, représente la *Vierge et l'enfant Jésus*, entre saint Crescentius, qui tient la bannière d'Urbin, et saint Vitale. Aux pieds de la Madone, on voit un petit ange qui joue de la viole avec une grâce vraiment angélique et une naïveté enfantine, *simplicità fanciullesca*, comme dit Vasari. Le goût péruginesque est le seul trait qui ait pu jadis faire attribuer cette toile à Raphaël. C'est une œuvre de la jeunesse de Timoteo. Les airs de tête y sont quelque peu endormis et les masques rappellent par leur construction ceux qui caractérisent Francia. On lit au revers : *Questo lo fe fare Marino Spaccioli de so danari* (Marino Spaccioli l'a fait faire de ses deniers).

Plus tard, Timothée fit pour le maître-autel de l'église de la Trinité un tableau qui ne nous est connu que par une note de Bottari, dans la savante édition qu'il a donnée de Vasari, et une *Sainte Apolline* que Vasari se contente de mentionner sans en faire l'éloge. Passavant, qui a vu cette peinture, dit qu'elle est froide et sèche de dessin, de couleur et d'expression; qu'elle a beaucoup souffert, il est vrai, et qu'elle peut bien avoir aussi perdu son charme d'autrefois. Seulement Passavant se trompe quand il dit que Vasari a *vanté* la *Sainte Apolline*. Vasari se borne à écrire : *Con una santa Apollonia a man sinistra del detto altare.*

Sur ces entrefaites, c'est-à-dire en 1502, César Borgia ayant envahi le duché d'Urbin, en chassa Guidobaldo de Montefeltro et entra violemment dans la ville. Son premier soin fut d'effacer les armes du duc vaincu et d'y substituer les siennes. Timothée fut désigné pour peindre les armes de Borgia sur les portes

[1]. Voici le texte des notes écrites par Francia dans son journal de dépenses, 1490. *A dì 8 luglio. Timoteo Vite da Urbino preso in nostra bottega il primo anno senza niente; per il segondo, a rasano di sedesi fiorini a ogni trimestri, e al terzo e altri seguenti, a fatture, e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accòrdo.* — 1491. *A dì 2 settembre. Fatti i conti e saldato con Timoteo Vite da Urbino di communa concordia vole fore il pictore e pero posto sulo salone co' gli altri discepoli.* — 1495. *A dì 4 aprile. partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna.* Malvasia, *Felsina pittrice*, tome I, p. 52.

de la ville. Peu de temps après, en 1504, un travail plus important lui échut. L'évêque d'Urbin, Gian Pietro Arrivabene, venait de mourir, laissant une somme de 400 écus d'or en or pour être employée, au moins en partie, à la décoration d'une chapelle qu'il avait érigée dans sa cathédrale, en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry et de saint Martin. La duchesse d'Urbin, Gonzague de Montefeltro, et le podestat Alexandre Ruggeri, exécuteurs testamentaires de l'évêque, choisirent Timothée et Girolamo Genga pour les peintures à faire dans la chapelle. Le premier fut chargé du tableau qui devait représenter les saints titulaires et les



L'ANNONCIATION (Musée Brera, Milan).

donateurs; le second dut retracer sur les parois de la chapelle et dans les compartiments de la voûte les principaux traits de la vie de saint Martin. La peinture centrale, celle de Timoteo Viti, existe encore. Les deux saints, assis, presque de face, sont revêtus de leurs habits pontificaux. A leurs pieds, s'agenouillent Guidobaldo III, duc d'Urbin et l'évêque Arrivabene. Au fond, s'étend un paysage où l'on distingue la ville de Mantoue, au milieu des lacs formés par le Mincio. Cette peinture n'a rien de bien remarquable; elle est surtout dépourvue de charme, au dire de Passavant.

A propos d'un morceau célèbre, *Apollon et Marsyas*, qui a été gravé comme étant de Raphaël, pour la *Gazette des Beaux-Arts*, il a été écrit dans ce recueil par un connaisseur fort habile, particulièrement en ce qui touche Raphaël et son école, M. Gruyer. « Les œuvres entièrement personnelles de Timothée doivent

sans doute compter comme des œuvres de la Renaissance, parce qu'elles reflètent quelques-uns des rayons les plus vifs de cette brillante époque ; mais ce ne sont là que des reflets, et souvent bien pâles : les rayons sont ailleurs. On reconnaît dans ces peintures un dessin habile, mais un peu sec, beaucoup de soin, de conscience, une couleur harmonieuse, mais une main timide, guidée par un esprit exact et minutieux. Timoteo a certainement emprunté à Raphaël quelque chose du charme et de la grâce de sa manière ; mais malgré les grands exemples qui le poussaient en avant, ses tendances restèrent invinciblement rétrogrades. Il ne fut jamais qu'un inventeur borné, et les conceptions qui lui sont propres n'ont rien de grandiose. Entre Timothée et Raphaël, il y a la distance qui sépare le talent du génie… »

Prise dans son ensemble, cette appréciation est assez juste. Cependant, nous en retrancherions volontiers quelques mots, ceux-ci par exemple : « Timothée ne fut jamais qu'un inventeur borné. » Pour notre compte, c'est précisément le mérite de l'invention qui nous a frappé dans la plus heureuse, il est vrai, des compositions de Timothée, l'*Annonciation*, que l'on voit à Milan, dans la galerie Brera. Les notes de notre calepin de voyage portent la trace de l'impression que nous fit ce tableau : « La Vierge est accompagnée des figures de saint Jean-Baptiste et de saint Sébastien. Timothée tient ici beaucoup de la manière de son premier maître, qui fut Francia. Le modelé de ses figures est un peu mesquin et petitement détaillé. Ses têtes de saints sont des portraits. Ses draperies sont bleues et rouges, mais non pas de ce bleu dur, de ce rouge lourd particuliers à l'École bolonaise aussi bien qu'à l'École romaine. Le paysage est dans le goût germanique, mais tempéré, adouci. La Vierge a des formes plus rondes, plus pleines que les autres figures. Au-dessus de sa tête, on aperçoit un petit Enfant Jésus adorable de naïveté et du raccourci le plus heureux. Toute la figure se détache sur un fond d'azur, découpé dans un fond d'or. L'enfant paraît en sortir pour voler dans les bras de sa mère future. Idée charmante et d'une grâce inattendue ! L'enfant descend lui-même des profondeurs du ciel pour venir annoncer à la Vierge qu'il sera son fils !… Timothée est ici comme le Luini de Raphaël[1]. »

Ces lignes traduisent fidèlement la surprise que nous causa le tableau de Timothée, particulièrement sous le rapport de l'invention. Jamais, peut-être, la Conception de la Vierge n'avait été imaginée d'une manière aussi poétiquement délicate, aussi ingénieusement pittoresque. Cela nous fit penser que della Vite ne manquait ni d'originalité, ni de goût, ni de grâce. La vérité est que c'était un artiste inégal. Tantôt correct, minutieux et froid, il rappelait Francesco Francia ; tantôt bien inspiré et puisant une certaine animation dans l'exemple de Raphaël, il approchait de ce grand maître, dont l'influence sur lui fut toujours excellente, parce qu'elle lui servit de stimulant et corrigea ce qu'il y avait dans sa manière de trop précis, de gêné et, comme dit M. Gruyer, de rétrograde. Comment s'exerça cette influence, cela n'est pas très-facile à déterminer, bien qu'il soit impossible de ne pas la reconnaître. Toutefois, nous savons, à n'en pas douter, que Raphaël était à Urbin en 1504, dans l'année même où Timothée recevait commission de peindre le tableau votif de la chapelle Saint-Martin, dans la cathédrale. Or, ce fut justement pendant le séjour de Sanzio à Urbin qu'il traça sur un livre de croquis — aujourd'hui conservé à l'Académie de Venise — les portraits des philosophes et des poëtes anciens, copiés, selon toute apparence, sur ceux que le duc d'Urbin avait fait peindre pour en orner une chambre de son palais. Ce livre de croquis fut sans doute ce qui servit de modèle à Timothée pour se former cette manière de dessiner que Mariette admire comme étant si semblable à celle de Raphaël :

« Timoteo della Vite ou plutôt Viti, à ce qu'il me semble, étoit un excellent dessinateur. L'on voit beaucoup de ses dessins à la plume que l'on donneroit à Raphaël, si l'on ne sçavoit pas qu'ils sont incontestablement de Timothée. Sa plume est moëlleuse, coulante et en même temps fort légère. M. Crozat a apporté d'Urbin un bon nombre de dessins originaux de ce peintre, qui étoient encore entre les mains de ses descendants. Raphaël avoit une si grande considération pour Timothée, et celui-ci une si grande admiration pour son maître, qu'il conserva avec grand soin pendant sa vie une suite de très-beaux dessins

[1] *De Paris à Venise, Notes au crayon*, par M. Charles Blanc, Paris, Hachette et Renouard, 1857.

de Raphaël que ce peintre lui avoit sans doute donnés. Ils étoient encore chez ses descendants, à Urbin, lorsque M. Crozat y passa et fit l'acquisition de ce riche dépôt, qui fait un des principaux objets de sa collection[1]. »

Il paraît également certain qu'en l'année 1505 ou 1506, Raphaël se rendit à Urbin pour y visiter ses parents et amis, échappés à la peste qui venait de désoler la contrée. Ce fut donc entre les deux peintres une nouvelle occasion de se voir, bien avant qu'ils n'eussent les relations plus étroites dont Vasari a parlé et dont nous allons parler nous-même. Ces relations s'établirent à la suite d'un voyage que della Vite fit à



LA MADELEINE (Bologne).

Rome, sur les instances de Raphaël, qui le reçut avec une bienveillance toute particulière, lui demanda sa collaboration pour divers travaux et l'en récompensa si généreusement que Timothée put envoyer de fortes sommes d'argent dans son pays[2].

Mais quelles sont les peintures pour lesquelles Sanzio eut recours à l'aide de son compatriote? Vasari ne mentionne que les décorations de la chapelle des Chigi, à Santa Maria della Pace, à Rome. Il importe de citer textuellement ce que dit à ce sujet l'illustre biographe : « Timoteo travailla avec le maître, dans

[1] *L'Abecedario* de P. J. Mariette et le *Catalogue des Dessins de Crozat.*

[2] . . . Perciocche in detto tempo rimise a case buona somma di danari. *Vasari.*

l'église della Pace, aux Sibylles de sa main et de son invention qui sont dans les lunettes à main droite, celles qui sont tant admirées de tous les peintres. Et cela est affirmé par quelques personnes qui se rappellent encore l'avoir vu travailler; et du reste on en a la preuve dans les cartons que possèdent ses héritiers[1]. » Si les mots « de sa main et de son invention, » *di sua mano ed invenzione* se rapportent à Timothée, au lieu de se rapporter, comme nous le pensons, au *maestro,* c'est-à-dire à Raphaël, il est évident que Vasari est tombé ici en contradiction flagrante avec lui-même, car il affirme dans la vie de Raphaël, non-seulement que celui-ci peignit les Prophètes et les Sibylles de Santa Maria della Pace, mais que ce fut l'ouvrage le plus rare et le plus parfait que Raphaël fit dans sa vie, *la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua.*

Il importe peu, au surplus, que ce témoignage de Vasari contredise si formellement l'attribution des Sibylles della Pace à Timoteo Viti. Raphaël, aujourd'hui, nous est si bien connu, il existe tant et tant d'échantillons certains de son génie, qu'il serait impossible de trouver un critique tant soit peu éclairé à qui les Sibylles ne parussent un ouvrage évidemment émané du peintre des *Loges* et des *Chambres*. Si Timoteo eût été capable d'inventer ces têtes de Sibylles, dont chacune valait au moins cent *scudi*, au dire de Michel-Ange, il eût été le rival ou plutôt l'égal des plus grands maîtres. Mais une pareille thèse n'est pas soutenable un instant. Ce qui est vrai, sans aucun doute, c'est que Timothée exécuta, sous la direction de Raphaël et conformément à ses pensées, une partie des fresques della Pace, probablement celle qui comprend le roi David et les prophètes Daniel, Osée et Jonas. L'exécution des Prophètes, particulièrement des deux derniers, étant assez faible, relativement à celle des autres figures, peut être, en effet, attribuée au collaborateur de Raphaël. Mais il est juste d'ajouter que la fresque des Prophètes a beaucoup souffert et qu'elle a été mal restaurée, tandis que la peinture des Sibylles, bien que légèrement et très-habilement retouchée par Palmaroli, conserve mieux les qualités de la belle exécution de Raphaël. On peut donc tout concilier et mettre Vasari d'accord avec lui-même, en établissant que Raphaël ayant donné les dessins des Prophètes et des Sibylles à Timothée, celui-ci, avant de transporter sur le mur les figures qu'il devait y peindre, en fit les cartons d'après les dessins, et que ces cartons ayant servi à la fresque sont ceux que possédaient les héritiers de Viti, et dont ils se prévalaient pour le regarder comme l'auteur des peintures della Pace.

Ce n'est pas, du reste, la seule contradiction dans laquelle soit tombé Vasari au sujet de Timoteo. Par exemple, il lui attribue nettement une peinture admirable, faite sur la bière des enterrements, pour la confrérie de Sainte-Catherine de Sienne, dans la strada Giulia, à Rome. On avait l'habitude de représenter sur ces cercueils d'apparat un corps mort accompagné d'images funèbres, et il ajoute que les Siennois, trop amoureux de leur patrie, font honneur de cette peinture à un artiste des leurs, mais « qu'il est facile d'y reconnaître la main de Timoteo, la grâce et la douceur de son coloris. » Cependant, un peu plus loin, dans la vie de Peruzzi, Vasari dit positivement que la bière de la confrérie des Siennois était l'ouvrage de Baldassare Peruzzi, de Sienne [2].

Après quelques années passées à Rome, — ces années sont probablement 1511, 1512 et une partie de 1513, — Timothée fut rappelé à Urbin par sa famille, et son départ fut un grand déplaisir pour Raphaël, qui l'avait pris en affection à cause de son aimable caractère, de son humeur gaie, de son esprit vif, tourné à la plaisanterie et fécond en saillies heureuses. Habile à jouer de toutes sortes d'instruments, Timoteo della Viti avait aussi le don d'improviser des mélodies qu'il chantait avec un talent extraordinaire en s'accompagnant sur la lyre. Ses compatriotes lui donnèrent des marques d'une haute estime. En 1508, il avait été nommé l'un des prieurs du Magistrato; en 1513, il fut élu premier prieur : « c'était la dignité

[1] Lavorò col maestro nella chiesa della Pace le sibille di sua mano ed invenzione, che sono nelle lunette a man destra, tanto stimate di tutti pittori : il che affermano alcuni, che ancora si ricordano averle veduto lavorare, e ne fanno fede i cartoni che anco si ritruovano appresso i suoi successori. *Vasari.*

[2] ....Ed alla compagnia di Santa Caterina da Siena, in strada Giulia, oltre una bara da portar morti alla sepoltura, che è mirabile, molte altre cose, tutte lodevoli. *Vasari*, dans la vie de Balthazar Peruzzi.

la plus élevée que pût ambitionner un citoyen. Avant son départ pour Rome, on l'avait chargé de construire et de décorer les arcs de triomphe qui devaient être dressés à Urbin, en l'honneur d'Éléonore de Gonzague, à l'occasion de son mariage avec le duc François-Marie della Rovere. Associé au peintre Evangelista, il eut à renouveler les armes ducales, à faire des peintures pour la Compagnie de Sant'Antonio et pour celle du Corpo di Cristo, qui lui fit orner d'une grande frise la porte extérieure de la communauté. Dans la cathédrale d'Urbin, où il avait déjà décoré la chapelle de San Martino, en concurrence avec son ami Genga, il peignit la belle Madeleine que possède aujourd'hui la pinacothèque de Bologne, et qui est un de ses plus charmants ouvrages. La sainte est vêtue d'un manteau qui la couvre entièrement jusqu'aux chevilles et qui laisse voir ses pieds nus. Ses longs cheveux, à demi cachés par le manteau, tombent jusqu'à terre et sont rendus avec tant de légèreté et tant d'art qu'il semble que le vent les soulève, *che pare che il vento le muova*, dit Vasari. La courtisane repentie est encore belle ; elle est digne encore d'aimer et d'être



COMBATTANTS (Dessin du Louvre).

aimée. Son visage, ses mains jointes et délicates expriment la tendresse d'un saint amour ; elle conserve involontairement de la grâce dans son attitude et dans sa manière de se draper. Il n'est pas jusqu'à la solitude sauvage et rocheuse où elle s'est retirée qui n'ajoute, par le contraste de ses aspérités, à la douceur pénétrante répandue sur toute sa personne.

Timothée a montré dans ce tableau son goût pour le paysage et pour les parties secondaires de l'art, qu'il traitait à merveille dans un temps où elles étaient peu cultivées. C'est ainsi que sur des harnais qui devaient être envoyés au roi de France, il peignit, en compagnie de Genga, des animaux pleins de vie et de mouvement. Enfin, dans le palais ducal d'Urbin, un petit cabinet d'étude fut orné par lui de figures représentant Apollon avec la lyre, Minerve avec l'égide et le chœur des Muses.

Ce fut un de ses derniers ouvrages, car ceux qu'il fit dans le duché d'Urbin ou dans les États de l'Église, à Cagli, à Città di Castello, à Castel Durante, à Forli, où il eut encore une fois pour collaborateur son ami Genga, se rapportent à des époques antérieures. Timoteo della Vite mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, selon Vasari, le 10 octobre 1523, ainsi qu'en fait foi le *Livre des Origines de la Confrérie de San Giuseppe*, dans lequel on lit : le premier vendredi de juin 1523 ; visiteurs : maître Timoteo della Vite. Il mourut

en 1523, le 10 octobre. Son caractère généreux autant qu'il était aimable et gai l'avait rendu cher à tout le monde. Pungileoni (*Elogio storico di Timoteo Viti*) a cité de lui un trait honorable. Federigo Spaccioli, parent par alliance de Timoteo, ayant été enfermé pour affaire d'État dans la forteresse de Pesaro, della Vite fit solliciter la grâce du prisonnier auprès de Roberto Boschetti, gouverneur général du duché d'Urbin, et il offrit cinquante écus d'or pour sa rançon. Timothée laissait en mourant deux fils : l'un, Pietro, qui fut peintre de quelque habileté, au dire de Pungileoni; l'autre, Giovan Maria, qui entra dans l'église, et qui donna de précieux dessins de son père à Vasari, entre autres un portrait de Julien de Médicis, qui avait été esquissé à la plume, dans le temps que ce seigneur se reposait à la cour d'Urbin; un *Noli me tangere* et un saint Jean l'évangéliste endormi, pendant que Jésus prie dans le Jardin. Tous ces dessins, dit Vasari, sont d'une rare beauté. CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les savants annotateurs de la dernière édition de Vasari ont dressé un tableau chronologique de la vie et des ouvrages de Timoteo d'Urbin. Nous le transcrivons ici avec quelques changements de date qui nous ont paru indispensables.

1469. Naissance de Timoteo, fils de Bartolommeo di Pietro Viti et de Calliope, fille d'Antonio di Guido, Ferrarais.

1476. 4 octobre, mort de Bartolommeo, père de Timoteo.

1490. Timoteo va à Bologne et devient apprenti orfévre chez Francia.

1491. 2 septembre. Il témoigne le désir d'abandonner l'orfévrerie pour la peinture et il passe dans l'atelier des peintres. chez Francia.

1495. 14 avril. Timoteo quitte Francia et retourne à Urbin.

1500. 26 novembre. Mort de Pier Antonio, frère aîné de Timoteo, médecin, poëte et gonfalonier d'Urbin.

1501. Timothée épouse Girolama di Guido Spaccioli.

1503. 3 janvier. Il s'oblige à peindre les armes de César Borgia sur les portes de la ville.

1504. 15 avril. On le charge de peindre un tableau pour la chapelle de l'évêque Arrivabene.

1505. Il peint pour la cathédrale d'Urbin, en compagnie de son ami Genga, le tabernacle du Corpo di Cristo.

1508. Il est nommé l'un des prieurs de la ville.

1509-1510. Il fait les arcs de triomphe à l'occasion du mariage d'Éléonore de Gonzague avec le duc d'Urbin.

1511-1512 Il est à Rome auprès de Raphaël et il l'aide dans plusieurs travaux, notamment dans les fresques della Pace.

1513? Retour à Urbin. Il est nommé premier prieur.

1517? Tableau pour l'église de San Francesco, à Forli. *Notre-Dame environnée d'anges*. Tableau perdu.

1518. Il est associé à Evangelista pour peindre deux grands anges dans les nouvelles armes ducales, et une grande frise au-dessus de la porte extérieure du Corpo di Cristo.

1519-1520. Il travaille avec Evangelista pour la confrérie de Sant'Antonio d'Urbin.

1520. Il dépense 50 écus d'or pour délivrer de prison Frédéric Spaccioli, son parent.

1522? Il décore le cabinet d'étude du duc en y peignant *Apollon*, *Minerve*, et le chœur des *Muses*.

1523. Il meurt le 10 octobre, à cinquante-trois ans, suivant Pungileoni, à cinquante-quatre ans, selon Vasari.

Il existe peu d'ouvrages de Timoteo, même en Italie.

Le Musée du Louvre ne possède de Timoteo qu'un dessin.

Urbin. — Dans la sacristie de la cathédrale, on conserve le tableau qui ornait la chapelle San Martino, dont nous avons parlé. Les peintures d'*Apollon* et des *Muses* faites dans le palais ducal ont disparu.

Cagli. — Il existe encore dans la petite église Sant'Angelo, à Urbin, un *Noli me tangere*. On en trouvera une description minutieuse dans l'*Elogio* de Pungileoni.

Citta di Castello. — Vasari mentionne un tableau de Timoteo qui fut envoyé dans cette ville, mais dont on a perdu la trace.

Pesaro. — Il s'y trouvait dans l'église San Francesco une *Exaltation de la Croix*, qui fut transportée en pays étranger et périt dans un naufrage.

Castel Durante. — Les morceaux que Timoteo y avait peints et qui étaient ornés de paysages, ont péri.

Rome. — Dans l'église Sainte-Catherine de Sienne, les fresques exécutées par Timoteo et Genga ont également péri en 1775, lorsque l'église fut reconstruite par Paolo Posi.

On lui attribue, comme nous l'avons dit, l'exécution des prophètes *Osée* et *Jonas*, dans les fresques della Pace.

Bologne. — Dans la Pinacothèque, la *Madeleine* dont nous avons parlé. Elle a été achetée du marquis Antaldo Antaldi.

Milan. — Au Musée Brera, l'*Annonciation*, provenant de l'église San Bernardino d'Urbin.

Au même Musée, une *Vierge* entre saint Crescentius et saint Vitale, qui avait été attribuée longtemps à Raphaël.

Berlin. — Une *Madone avec l'Enfant et le petit saint Jean*, entre les Apôtres saint Jacques le Majeur et saint Jacques le Mineur. Une fausse inscription : Io. DE SANTIS. URB. P. avait fait croire ce tableau de Raphaël, sous le nom duquel il était gravé dans la *Storia* de Rosini.

Vente Crozat. 1741. — Onze dessins de Timoteo Viti, dont les *Obsèques d'un saint évêque* : 31 liv.

Douze dessins, dont *Dieu apparaissant à Abraham* : 9 liv.

Onze dessins, dont *Moïse trouvé* et *Apollon* et *Hersé*, avec les estampes de ces deux dessins : 13 liv. 16 s. — M. Crozat. dit le Catalogue, a trouvé la plus grande partie de ces dessins de Timothée Viti, dans la famille même de ce peintre, qui subsiste encore à Urbin.

Vente Carignan, 1742. — Une *Sainte Famille avec le petit saint Jean et deux Anges*. Tableau de 78 pouces sur 84 : 3,000 liv.

Passavant dit que Timothée excellait aux miniatures, et il cite une grande feuille de ce maître peinte en miniature, représentant le Christ sur le mont des Oliviers, morceau exquis qui appartenait au marquis Antaldo Antaldi, à Pesaro. Une étude pour les draperies du Christ se trouvait dans la collection de sir Thomas Lawrence, à Londres.

Paris. — Imp. PONTEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Ombrienne. *Peintures religieuses.*

GIANNICOLA MANNI

NÉ VERS 1470. — MORT EN 1544.



A quiconque n'avait pas exploré les villes et les villages de l'Ombrie, il eût été bien difficile, il y a quelques années, de se faire une idée, même vague, de ce qu'on appelle aujourd'hui les peintres ombriens, de ceux du moins qui ne sont pas en première ligne. La plupart nous étaient connus seulement par les livres de Mariotti, d'Orsini, de Vermiglioli. Mais depuis l'acquisition du Musée Campana, quelques peintres nous ont été révélés par des ouvrages précieux qui, au besoin, nous dispenseront d'un long voyage.

De ce nombre est Giannicola Manni, que Vasari, du reste, avait mentionné en ces trois lignes : « Fut également disciple de Pietro, Giannicola, qui peignit un *Christ au Jardin* dans l'église San Francesco, un tableau de tous les saints dans la chapelle des Baglioni, à San Domenico, et une fresque représentant des histoires de saint Jean-Baptiste dans la chapelle du Change (*del Cambio*). » Manni n'est donc pas un artiste absolument nouveau pour nous; mais, à vrai dire, nous n'avions rien vu de sa main avant l'année 1865. C'est depuis dix-huit mois seulement que nous connaissons les trois tableaux remarquables qui, du Musée Campana, sont venus au Louvre faire partie de ce qu'on appelle le Musée Napoléon III. Combien de peintres

ont eu dans la présente Histoire une biographie en bonne forme, qui étaient loin de valoir Giannicola Manni! Celui-là, du moins, s'il manque d'originalité, n'a rien dans ses œuvres qui sente le poison de la décadence et de la manière. Son unique but a été de n'être que le disciple intelligent de plusieurs maîtres qui, par bonheur, étaient tous de premier ordre, à commencer par Pérugin.

Si Pérugin était particulièrement attaché à Giannicola, ce n'est pas seulement parce qu'il le voyait fidèle à ses enseignements, c'est aussi parce qu'ils étaient nés l'un et l'autre dans la même ville, à Città delle Pieve. A quelle date y naquit Giannicola, on l'ignore; mais ce dut être vers 1470, selon toute apparence, puisqu'en l'année 1493, Manni, déjà reconnu maître, était chargé par les magistrats de Pérouse de peindre dans le réfectoire du Palais public un sujet alors nouveau pour l'École ombrienne, la *Cène*. Ce morceau de Manni, qui, malheureusement, a été détruit, fut sans doute conçu et exécuté de façon à satisfaire les prieurs, puisqu'ils lui confièrent, six ans après, en 1499, une autre fresque à peindre dans le même palais, sur le mur de la salle dite *Capo d'Offizio*, fresque dont il ne reste non plus aucune trace. Nous savons seulement par Mariotti que cette dernière fresque donna lieu à une expertise, qui fut faite, à la requête des prieurs, par Fiorenzo di Lorenzo et Bartolommeo Caporali, lesquels estimèrent la peinture dix-huit florins [1].

Nul doute que dans sa jeunesse Giannicola ait connu Raphaël, et ses premiers ouvrages s'en ressentent, notamment une Madone qui figure sous le nom du grand maître, dans le Fitz-William Museum, à Cambridge. Un dessin minutieux, une peinture sans ressort, une couleur jaune qui tourne au rosé, voilà ce qui caractérise cette Madone, attribuée sans raison suffisante à Raphaël. L'Enfant nu, debout sur les genoux de sa mère, saisit sa robe à la hauteur du sein et se retourne avec gentillesse vers le spectateur; mais ses formes sont petites et grêles. La Vierge, dont le visage est régulier, a une physionomie douce et méditative, comme les modèles de Pérugin. Le fond représente un assez joli paysage. Après cette Madone, dans l'ordre chronologique, viendrait le tableau que Manni avait peint dans la chapelle des Baglioni, à San Domenico de Pérouse, et qui est maintenant transporté à l'Académie de cette ville. C'est celui dont Vasari a parlé. « On y voit, dit Cavalcaselle, quatre anges faisant de la musique sur les côtés d'une gloire circulaire. Les anges et les têtes de chérubins sont de pures réminiscences de Pérugin comme type et comme mouvement. Les contours sont brisés comme s'ils étaient taillés à coups de ciseau. La figure du Sauveur est maigre et montre des épaules chétives. Le saint Jean-Baptiste est d'une jolie tournure et qui rappelle Pinturicchio. La Vierge en prière a le visage dodu comme celles que peignait Raphaël dans ses commencements. A l'extrême droite de la gloire, on remarque un ange qui affecte la même attitude qu'une figure du même genre peinte par Pinturicchio dans l'église d'Araceli, à Rome, et qui est d'ailleurs fort bien rendue. Parmi les saints qui remplissent le devant de la composition, l'on distingue un saint Pierre pour lequel le peintre s'est inspiré de celui qu'on trouve si beau dans la grande *Ascension* du Pérugin qui est au Musée de Lyon. Pour les courbes du visage et certains contours, on croit reconnaître la manière de Gerino da Pistoja et quelque chose qui rappelle aussi la *Cène* de Sant Onofrio à Florence [2]. »

Dans cette même église San Domenico, à l'autel du Crucifiement, étaient placées autrefois deux autres peintures de Manni, représentant la *Vierge avec saint Jean*, et la *Madeleine avec saint Longin*, lesquels occupaient les deux côtés d'un Christ en croix. Ces deux panneaux, que l'on a conservés pendant longtemps dans la sacristie, et qui figurent aujourd'hui à l'Académie de Pérouse, sont des meilleurs ouvrages de Giannicola; les figures en sont peintes sur bois, de grandeur naturelle. Le temps et les restaurations les ont grandement détériorées, mais on y retrouve le style de Manni, qui, du reste, en était positivement l'auteur, comme cela résulte du registre de la paroisse dans lequel on lit : *Questo m° Nicolò fece ancora le quattro figure all altare del Crocifisso.*

Jusqu'à l'année 1513, Giannicola s'était peu écarté du style péruginesque; mais à cette date, qui est celle des peintures qui décorent la tribune de l'orgue, à San Lorenzo, on observe dans sa manière plus de

[1] Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine*, in Perugia, 1788, p. 82 et 232... I quali la valutarono diciotti fiorini.

[2] Crowe et Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy.* London, *John Murray*, 1866.

liberté et plus de relief. Deux ans après, le 27 juin 1515, il s'engageait à peindre les murs de la chapelle du *Cambio;* mais il paraît qu'il était, comme beaucoup d'autres, fort inexact à livrer les travaux qu'on lui commandait, car après avoir reçu quarante-cinq florins d'avance pour les fresques de la chapelle, il se trouvait, au mois de février 1518, les avoir à peine commencées. Aussi, le 19 du même mois, fut-il tenu de donner des sûretés pour l'achèvement de son ouvrage, qu'il devait avoir terminé dans le cours du mois d'août suivant. Il dut fournir caution, et la personne qui lui en servit fut un orfévre de Pérouse, Mariotto di Mario, originaire d'Urbin, lequel, *entrendo per lui mallevadore*, se soumettait à payer une amende de 150 florins, pour le cas où Manni n'aurait point satisfait à ses obligations, dans le temps voulu.

Le trop court délai qui lui était accordé fut cause sans aucun doute de la faiblesse qu'on relève dans certaines parties de ce travail, qui ont été faites évidemment à la hâte. Dans la voûte, l'artiste a représenté


C. METTAIS G. MANNI ETTLING

L'ADORATION DES MAGES (Musée du Louvre).

l'Éternel bénissant, entouré des Apôtres et des Pères de l'Église. Dans les tympans des arcs, les Sibylles de Libye et d'Érythrée; dans les archivoltes, plusieurs petits sujets bibliques, embordurés d'ornements, et sur les quatre lunettes, la Naissance de saint Jean-Baptiste, la Visitation, la Décollation du saint, et la Présentation de sa tête à Hérode. Ces quatre morceaux sont remarquables, le premier surtout, par une grâce qui n'était pas précisément celle des péruginesques, soit que Manni, pressé d'en finir, ait appelé à son aide un élève inconnu de Raphaël, comme le pense Passavant, soit qu'il ait lui-même à cette époque modifié son style en regardant les ouvrages de Girolamo del Pacchia, quand celui-ci travaillait dans le goût de Francia Bigio et d'Andrea del Sarto, c'est-à-dire avec cette élégance de désinvolture qui n'était pas encore le maniérisme, mais qui en était l'annonce. Au-dessus de la porte d'entrée, trois ronds sont remplis par les bustes des saints Costanzo, Ercolano et Lorenzo. Sur un autel est placé un *Baptême du Christ* qui est attribué sans raison au Pérugin par Orsini. Enfin, sur le devant de l'autel principal, quatre médaillons représentent la Vierge, le Précurseur et deux saints; mais ces médaillons, d'une exécution pauvre, paraissent être plutôt de Sinibaldo Ibi.

D'après le témoignage de ceux qui ont vu la chapelle du *Cambio*, il est sensible que les travaux de cette chapelle ont été faits à plusieurs reprises. Les figures de la voûte, disent les auteurs anglais cités plus haut, sont courtes et mesquines (*short and paltry*), les anges sont gros, le ton général tire sur le rouge, les sujets

des lunettes, c'est-à-dire ceux qui ont trait à la légende de saint Jean-Baptiste, trahissent un style plus moderne et sont mieux composés. Ils se rapportent à l'époque où Manni montrait quelque similitude avec Pacchia et conséquemment avec Andrea del Sarto. Quant aux Sibylles, on y reconnaît l'intention d'imiter Raphaël. Cette observation avait déjà été faite par M. Rio.

Nous avons dit dans la notice consacrée à l'Ingegno que la grande *Sainte Famille* du Louvre, qui porte le nom de ce maître, était regardée par d'habiles connaisseurs comme un ouvrage de Giannicola Manni. Sur ce point, nous renverrons le lecteur à la notice en question. Pour ce qui est des œuvres incontestables de Manni, et notamment des trois tableaux précieux qui proviennent du Musée Campana, ces trois panneaux suffisent à donner une idée du talent de l'artiste ombrien et de sa manière. Après avoir étudié les trois peintres les plus illustres de son temps et de son pays, de leurs divers styles il s'en est composé un mixte qui n'est pas dépourvu d'attrait ni de grâce. Les femmes qui figurent dans ses tableaux sont à peu près celles du Pérugin, avec un peu moins de sveltesse. Elles ont un masque régulier, large et fort, la joue ronde, la mâchoire développée, et en général de la plénitude dans les formes, ce qui les rapproche quelque peu de Raphaël. Les jeunes gens ont chez lui beaucoup d'élégance, et, par leurs membres frêles, ils rappellent Pinturicchio. Quant aux vieillards, ils ressemblent à ceux que le Spagna et les autres péruginesques ont imités de leur maître plutôt que de la nature, c'est-à-dire qu'ils manquent d'ampleur, de force et de majesté. Dans l'ensemble, les tableaux de Manni, ceux du moins que nous avons vus de près au Louvre, font penser bien souvent à Raphaël, tantôt par une similitude dans les airs de tête, tantôt par une certaine grâce de mouvement qui s'arrête juste là où commencerait la manière. Du reste, tout ce que Pérugin et ses élèves avaient en quelque sorte appris par cœur, sans excepter Raphaël — je parle du Raphaël tout jeune — se retrouve dans les tableaux de Giannicola Manni, à savoir : un tour particulier pour exprimer les mains jointes en raccourci, une espèce de secret graphique pour faire porter les pieds sur les talons, en insistant d'abord sur l'élargissement de l'orteil et ensuite sur la brusque diminution que veut la perspective, enfin une manière abrégée, uniforme et sèche de rendre les plis de la draperie aux endroits où elle est cassée par les grandes courbures, par exemple aux épaules, aux coudes, aux hanches et aux genoux. Empâtée, chaude, rougeâtre, la couleur de Manni devient tour à tour, dans les lumières, d'un jaune rosé ou d'un rose évanoui. Faute de mettre assez d'huile dans sa peinture, il est aride, et ses tons, n'étant pas voilés par des glacis, manquent de profondeur et restent plats comme ceux d'un homme habitué à peindre en détrempe.

Manni vécut jusqu'à un âge très-avancé. A une époque qui n'est pas précisée, il fut inscrit dans la confrérie des peintres du quartier Saint-Pierre (*nel nostro collegio dei pittori per porta San Pietro*). En 1527, il fut un des prieurs du Magistrato, et il mourut le 27 octobre 1544.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — Dans les salles consacrées à l'ancien Musée Campana, dit Musée Napoléon III, sont trois petits tableaux de Manni, bien conservés, 43 centimètres sur 86. Ces compositions, aujourd'hui séparées, formaient sans doute, autrefois réunies, la *predella* d'un grand tableau.

1. Le *Baptême du Christ*.—2. *L'Assomption de la Vierge*. — 3. *L'Adoration des Mages*.

Pérouse. — A l'Académie, le tableau qui fut peint pour la chapelle dei Baglioni, à San Domenico de Pérouse. — Deux panneaux portant les nos 53 et 58 du catalogue. Ce sont les figures de la *Vierge et saint Jean*, — de *Madeleine et saint Longin*.

A San Tommaso, un des meilleurs ouvrages du maître, l'*Incrédulité de saint Thomas*, peint sur bois, figures de grandeur naturelle; le tableau est carré et il mesure sept pieds anglais, environ deux mètres. Huit figures sur un paysage.

En 1511, Manni avait peint le cadran de l'horloge du Palais public; mais cette peinture a péri et a dû être refaite à plusieurs reprises. — A la date de 1513 se rapportent les décorations de la tribune d'orgue à San Lorenzo, mais qui, à ce qu'il paraît, n'existent plus dans cette église.

A San Martino del Verzaco, une *peinture d'autel*, à fresque, endommagée par l'humidité. Dans la même église, sur une muraille à gauche, on voit un *Saint Martin* partageant son manteau, qui pourrait être attribué aussi à Eusebio di San Giorgio.

Dans le Palais public, les peintures de la chapelle du *Cambio*, que nous avons mentionnées.

A Sant Agostino, église de la confrérie de ce nom, il y a un tableau que Mezzanotte attribue à Manni.

D'après Mariotti, Manni avait peint sur une bannière, en 1502, les armes de la cité, et trois pennons pour les trompettes du Magistrat, en compagnie avec Pompeo d'Anselmo.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4



École Italienne. *Histoire, Allégories.*

RAPHAEL SANZIO

NÉ EN 1483. — MORT EN 1520.

ÉCOLE

Romaine.



Le vendredi saint de l'année 1483 fut le jour de la naissance de Raphaël. L'histoire dit qu'il vint au monde à trois heures après minuit, comme si elle eût voulu marquer l'instant précis de l'apparition de cet astre. Son nom était Santi ou Sanctis, que la douceur naturelle du langage italien avait changé en *Sanzio*. Sa famille, qui n'était pas sans distinction, comptait plusieurs peintres, entre autres Antoine Sanzio, grand-oncle de Raphaël, comme nous l'apprend la généalogie des Sanzio, écrite sur un rouleau que tient à la main ce même Antoine, dans un portrait de lui qui appartenait au pape Clément XI. Ce qui est certain, c'est que le père de Raphaël, Giovanni Santi, était un artiste de quelque mérite, mais dont le nom serait maintenant dans l'oubli, s'il n'eût été illustré à jamais par son fils. Lui-même, il enseigna le dessin à ce fils unique et bien-aimé, auquel il avait donné

le nom d'un ange, et qui, nourri du lait de sa mère, n'avait reçu dès le berceau que des impressions de délicatesse et de douceur. Peintre timide et naïf, Jean Santi fut un excellent maître pour Raphaël, car l'imitation ingénue de la nature est le meilleur enseignement que puisse recevoir, au début, un nourisson de l'art.

Vasari a raconté que Jean Santi, se sentant peu capable de diriger à lui seul l'éducation de son fils, était allé trouver à Pérouse Pierre Pérugin, un des premiers peintres du temps, s'était lié d'amitié avec lui et l'avait fait consentir à prendre pour élève cet enfant, *il putto,* qu'il avait fallu arracher des bras de sa mère. Mais il y a sans doute quelque inexactitude dans ce récit; car il paraît certain que Raphaël avait huit ans quand il perdit sa mère, Magia di Ciarla, et qu'il en avait onze quand son père mourut, le 1er juillet 1494 [1]. Il est donc vraisemblable que l'éducation de Raphaël fut dirigée par son oncle maternel, Simone di Battista Ciarla, qui lui tint lieu de père et qu'il appelle dans sa correspondance *carissimo quantò padre,* et que Simone le fit entrer dans l'école du Pérugin, dont il devint l'élève, seulement en 1496. Quoi qu'il en soit, ce fut un nouveau bonheur pour lui que d'entrer dans cette école, où il put devenir plus savant sans cesser d'être naïf, sans rien perdre encore de la virginité de son génie. Il était bon qu'avant de créer sa propre manière, Raphaël passât par les enseignements d'un peintre qui poussait la modestie de l'exécution jusqu'à la timidité, la pureté du contour jusqu'à la sécheresse, qui cherchait l'expression de l'âme plutôt que le mouvement du corps, qui préférait enfin un style que nous trouvons mesquin et raide, au style hardi et fier, mais tourmenté et monotone, qui allait envahir et entraîner toute l'Italie. Ce qu'il y avait de précieux dans la manière du Pérugin, la fraîcheur de ses tons, la netteté de son pinceau, Raphaël se l'appropria sans peine, et fut en très-peu de temps capable de travailler aux ouvrages de son maître sans qu'on pût y apercevoir la moindre disparate. Cette assimilation fut surtout évidente dans un tableau de l'*Assomption* que Raphaël peignit à Saint-François de Pérouse pour Maddalena degli Oddi. On y voit la Vierge couronnée par son fils et les douze apôtres rangés autour du sépulcre vide, diversement émus et éblouis de la glorieuse résurrection de Marie. Si l'on ne savait de science certaine, dit Vasari, que ce tableau est de la main de Raphaël, on le prendrait pour une des meilleures peintures du Pérugin. Mais il faut ajouter que déjà Raphaël faisait pressentir ce qui devait un jour le caractériser, un incomparable talent d'expression, et sous ce rapport le disciple commençait à dépasser le maître.

Cependant Pérugin ayant été appelé à Florence par quelques affaires, Raphaël profita de cette absence pour aller lui-même à Città di Castello, où il peignit plusieurs tableaux encore naïfs et charmants, un entre autres qui est aujourd'hui perdu, mais dont la tradition, recueillie dans le pays même, nous a été conservée par Lanzi : « J'ai entendu dire à Città di Castello qu'étant à l'âge de dix-sept ans, il peignit le « tableau de saint Nicolas de Tolentino aux *Eremitani;* le style était celui de l'école de Pérouse, mais « la composition n'était point celle qui était alors généralement en usage. Il y représenta le saint, auxquels « la Vierge et saint Augustin, voilés en partie par un nuage, ceignent le front d'une couronne; à droite et « à gauche sont deux anges d'une beauté divine, qui tiennent des feuilles écrites et diversement placées, « sur les quelles on lit les louanges du saint ermite. Au-dessus est le Père Éternel, environné d'une gloire « d'anges qui sont aussi de la beauté la plus majestueuse : les personnages sont comme dans un temple, « dont les pilastres sont ornés de détails minutieux à la manière de Mantegna; les plis des draperies offrent « un mélange de l'ancien goût et d'un goût plus correct. C'est ainsi que le démon, qui est terrassé sous les « pieds du saint, n'a point cette difformité bizarre que lui prêtaient les anciens peintres, et qu'il a le visage « d'un Éthiopien. »

Dans l'école du Pérugin, Sanzio avait connu un peintre aimable et intelligent qui, plus âgé que lui, l'avait distingué : c'était Bernardino Pinturicchio. Dès avant la naissance de Raphaël, Bernardino avait été le collaborateur du Pérugin, et dans plusieurs églises de Rome il avait peint des fresques pleines de sentiment,

[1] Ces dates ont été données par Pungileone, dans l'*Elogio di Giovanni Santi:* Urbino, 1829.

Mais, bien qu'il fût depuis longtemps passé maître, il eut la modestie et le bon goût de s'associer son jeune condisciple et de l'emmener avec lui à Sienne pour y décorer la bibliothèque du dôme, que le cardinal François Piccolomini voulait faire peindre, en mémoire de son oncle Æneas Sylvius Piccolomini, qui avait été pape sous le nom de Pie II. Selon Vasari, ce fut Raphaël qui fit la plupart des cartons des dix grandes fresques dont le Pinturicchio était chargé. Il s'agissait de représenter sous une forme qui dépasserait les limites de l'allusion, les principaux traits de la vie d'Æneas Sylvius, le célèbre historien des Hussites : son voyage au concile de Bâle à travers les Alpes couvertes de neige ; sa mission auprès de Frédéric III, qu'il sut charmer par son éloquence et dont il devint le secrétaire; ses négociations à Rome en qualité d'ambassadeur de Frédéric; sa promotion à l'archevêché de Sienne, sa patrie, puis à la dignité de prince



RAPHAEL P. AH. CABASSON DEL L. DUJARDIN SC.

LA JURISPRUDENCE.

de l'Église; son exaltation au pontificat; sa pompeuse réception à Mantoue, lors de l'ouverture du concile qu'il avait convoqué pour une croisade contre les Turcs; enfin sa mort à Ancône, et le miracle par lequel un saint camaldule avait vu, disait-on, l'âme du pontife portée au ciel par des anges.

C'était une nouveauté dans l'art, voué jusqu'alors à la peinture religieuse, que cet ensemble de compositions où les figures, au lieu d'être immobiles et rangées dans une mystique symétrie, devaient se mouvoir comme elles se meuvent dans l'histoire, revêtir, non plus les draperies convenues, mais les costumes de la vie réelle, se grouper, se balancer suivant les lois d'une autre symétrie, plus cachée mais liée à des combinaisons plus savantes. Il est curieux d'étudier les débuts de Raphaël dans cette carrière, où, n'ayant presque aucun exemple à suivre, il fut obligé de créer un style nouveau, moins élevé peut-être que celui de l'école ombrienne, mais riche, remué et vivant. Et ce fut un bonheur pour lui, au moment où il lui fallait abandonner les traditions du mysticisme, que d'avoir à inaugurer la peinture par une épopée. Vasari n'est point d'accord avec lui-même en disant, dans la vie du Pinturicchio, que Raphaël fit tous les cartons de la bibliothèque de Sienne, et dans la vie de Raphaël, qu'il en fit seulement quelques-uns. La vérité

est qu'à certaines nuances de dessin et d'expression, on peut distinguer entre les deux maîtres, et que Raphaël, en tout cas, ne prit aucune part à l'exécution de ces fresques [1]. Il dut se borner à fournir des esquisses, dont une ou deux existent encore et qui ne furent pas du reste servilement suivies, car si on les rapproche des peintures de Pinturicchio, on peut voir que ce peintre s'avisa d'y faire d'assez malheureux changements.

A l'époque où furent terminées les décorations de la bibliothèque de Sienne, c'est-à-dire en 1503, comme le prouve le testament du cardinal Piccolomini, Raphaël avait déjà quitté le Pinturicchio pour retourner, selon toute apparence, à Città di Castello, où il peignit le *Mariage de la Vierge,* qui porte précisément la date de 1504. Ce tableau est célèbre sous le nom du *Sposalizio.*

Pérugin en avait déjà inventé la symétrique ordonnance; mais en s'appropriant la composition de son maître, Raphaël la perfectionna, et il la fit sienne en y mettant l'empreinte de son goût exquis. Sans doute les plis un peu raides des draperies et l'extrême délicatesse des ornements dorés qui en suivent la bordure, se ressentent encore du style péruginesque; mais il y a là une jeunesse de sentiment, une fleur de tendresse, de modestie et d'élégance qui feraient presque regretter que Raphaël ait passé de l'adolescence à la virilité du génie. La grâce des airs de tête, dont le type est encore emprunté naïvement à la nature, et dans lesquels on ne voit apparaître aucune trace de l'étude des antiques, aucune beauté de convention, l'adorable pudeur de cette Vierge, gracieuse sans le savoir, la physionomie de ses compagnes qui envient son bonheur, la tristesse ou le dépit des divers prétendants qui rompent leur baguette *parce qu'elle n'a point fleuri,* tout fait de cette composition un chef-d'œuvre que Raphaël lui-même aura de la peine à surpasser. Et quel savoir déjà dans un peintre de dix-huit ans! quelle perfection de contours! que d'habileté dans ces raccourcis qui semblent trouvés si heureusement, sans être cherchés! quelle difficulté de dessin dans ce temple rond qui ferme la perspective et qui est taillé à facettes comme un diamant! La seule invention de cet édifice, d'une forme si heureuse, d'un goût si délicat et si pur, annoncerait un architecte consommé, et ce n'était pourtant que l'essai d'un jeune homme qui devinait l'architecture en attendant l'héritage du Bramante, et en qui la science était infuse comme la grâce.

Lomazzo parle d'un petit tableau de *Saint Georges combattant le dragon* que Raphaël aurait peint sur le revers d'un damier pour Guidobaldo de Montefeltro. C'est sans doute une des délicieuses miniatures que nous possédons au Louvre et dont l'une, le *Saint Michel* (que Lomazzo a peut-être confondu avec le saint Georges) laissait voir encore, il y a quelque temps, les traces d'un damier, aujourd'hui disparues sous une épaisse couche de couleur à l'huile. Rien de plus gracieux que les proportions et le mouvement de ces figurines qui, selon l'expression de Lomazzo, sont dessinées *con certa maniera gentili di fierezza;* mais cette gentillesse même nous porterait à croire que ces deux morceaux furent exécutés avant le *Mariage de la Vierge* et tiennent de plus près à l'adolescence de Raphaël. Quoi qu'il en soit, il est certain que le jeune peintre avait déjà donné la première fleur de son génie à son aimable protecteur, le duc d'Urbin, lorsque le 1er octobre 1504, il partit pour Florence, muni d'une lettre de recommandation écrite par la duchesse de Sora, Jeanne Feltria della Rovere, au gonfalonier Soderini: « Cette lettre vous sera remise par Raphaël, peintre d'Urbin, jeune homme plein d'heureuses dispositions, lequel désire passer quelque temps à Florence pour y étudier. Son père, homme de mérite, m'est très-affectionné, et le fils est un sujet aussi intéressant qu'aimable de sa personne. Aussi je lui suis fort attachée, et je désire qu'il se perfectionne dans son art. C'est pourquoi je vous le recommande aussi vivement qu'il est possible. Je

[1] Rumohr et Passavant en ont apporté de fortes preuves, tirées d'un manuscrit de l'*Histoire de Sienne*, et surtout des nombreux travaux que Raphaël exécuta dans le même temps et en d'autres lieux. Quelques-uns même veulent que Raphaël ne soit jamais allé à Sienne; mais sa présence y est constatée d'une manière incontestable par un dessin qu'il fit du groupe antique des Trois Grâces que le cardinal Piccolomini avait fait placer au milieu de la bibliothèque. Ce dessin se trouve dans un portefeuille d'esquisses qui lui a appartenu et qui est conservé à Venise. — Voyez les *Contributions to the litterature of the fine arts, by Charles Lock Eastlake* (aujourd'hui baronnet, et président de l'académie de Londres). *London*, 1848.

vous prie de vouloir bien lui rendre, à mon intention, tous les services qui dépendront de vous. Soyez persuadé que tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même. A Urbin, le 1er octobre 1504. Jeanne Feltria di Rovera [1]. »



LA BELLE JARDINIÈRE.

« On ne voit pas que cette lettre ait produit l'effet que Raphaël en devait attendre. Non-seulement le

[1] Il est bien difficile de comprendre la mention qui est faite ici du père de Raphaël comme d'un homme vivant, quand on se reporte aux actes trouvés par Pungileone, d'après lesquels Giovanni Santi serait mort en 1494. Les annotateurs de l'édition de Vasari qui se publie en ce moment à Florence, ont cherché, après M. Passavant, à tout concilier en lisant, au lieu de padre *so* padre *sùto* (feu), dont le mot *so* ne serait qu'une abréviation. Mais il a fallu pour cela faire au texte, ainsi rectifié, des suppressions importantes et un peu arbitraires.

gonfalonier Soderini ne lui commanda aucun ouvrage, mais il ne lui offrit pas même l'hospitalité. Ce fut un gentilhomme florentin, Taddeo Taddei, grand ami du cardinal Bembo, qui pria Raphaël d'accepter sa maison et sa table. Le peintre d'Urbin, qui était la délicatesse même, dit Vasari, ne voulant pas se laisser vaincre en courtoisie, fit pour son hôte deux tableaux qui tiennent à la fois de la manière péruginesque et de celle, bien meilleure, qu'il adopta plus tard. L'un était la Vierge dite au jardin, la *Madona del Giardino*, qui dans la suite fut achetée par l'archiduc Ferdinand d'Autriche[1] et qui est maintenant à Vienne dans le Belvédère; l'autre — mais ce n'est ici qu'une conjecture — serait *la Vierge au palmier*, qui passa de la galerie d'Orléans dans la collection Bridgewater, à Londres. Taddeo Taddei ne fut pas du reste le seul ami que firent à Raphaël ses manières naturellement nobles et gracieuses, sa curiosité d'artiste, sa physionomie charmante, son regard limpide et doux, reflet d'une belle âme. Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile de San Gallo, Lorenzo Nasi et d'autres se lièrent avec lui d'amitié. Ridolfo était le fils de ce fameux Dominique Ghirlandajo qui avait été le maître de Michel-Ange.

Florence était alors pour un peintre une ville enchantée, déjà remplie de monuments et de merveilles. L'élégant et riche campanile de Giotto, la coupole de Brunelleschi, les portes du Baptistère de Saint-Jean, de Lorenzo Ghiberti, les sculptures d'André Verocchio dans l'église Saint-Laurent, sur le tombeau de Côme de Médicis, et à Santa-Croce sur le tombeau de Bruni d'Arezzo, les premières peintures du grand Léonard, celles qui avaient tant découragé son illustre maître, les marbres de Donatello à Santa-Maria del Fiore, son groupe en bronze de Judith et Holopherne, ses bas-reliefs dans la salle des Changeurs et ses autres statues, les saintes fresques du bienheureux Angelico à San Marco, ses divines miniatures sur les livres d'église, les figures expressives de Masaccio, les terres émaillées de Lucca della Robbia.... il y avait là certainement de quoi étonner Raphaël, de quoi le ravir. Michel-Ange venait de découvrir sa statue colossale de David sur la place du Palais-Vieux. Mais ni lui ni Léonard de Vinci n'avaient encore terminé les sublimes cartons du *Combat des cavaliers* et de *la Guerre de Pise*, et tout Florence attendait avec émotion le résultat du concours ouvert entre les deux plus grands hommes de l'Italie.

Nul doute que Raphaël n'ait éprouvé le désir de connaître le Vinci, dont le génie plein de grâce et de majesté devait plutôt le séduire que le génie ombrageux de Michel-Ange. Toutefois rien ne dit que le peintre d'Urbin et Léonard se soient rencontrés; mais nous savons par Vasari lui-même, qu'au moment où le Sanzio vint à Florence, un religieux dominicain, renfermé depuis quatre ans dans le couvent de Saint-Marc, en sortait pour reprendre la peinture dont l'avaient dégoûté les sombres prédications de son ami Savonarole et sa terrible mort. Ce religieux s'appelait Fra Bartolomeo. Il eut le bonheur de trouver sur son chemin Raphaël et de lui inspirer sur-le-champ une vive sympathie. Les deux maîtres furent bientôt étroitement liés et mutuellement ils s'enrichirent de l'échange de leurs pensées. Le Frate enseigna le clair obscur à son ami, et lui donna l'exemple d'une manière de peindre plus empâtée et plus libre; à son tour Raphaël lui montra les règles de la perspective, si bien connues et si bien pratiquées dans l'école de Pérouse. Mais ce qui fit peut-être le plus d'impression sur le jeune peintre, à Florence, ce furent les fresques de Masaccio dans l'église *del Carmine*. En étudiant les têtes expressives de ce novateur, digne d'un nom plus illustre, ces têtes en qui respire la vie de l'âme, en observant sa manière d'imiter fidèlement la nature sans tomber dans le trivial, en admirant l'aisance de ses figures, posées d'aplomb, et non plus comme celles des maîtres primitifs, sur la pointe des pieds, son coloris suave et les plis sobres de ses draperies naturellement jetées, le bonheur enfin et la nouveauté de ses raccourcis, Raphaël crut reconnaître dans Masaccio son précurseur. Il lui sembla que les œuvres de ce grand homme n'étaient qu'une révélation anticipée de son propre génie, et nous le verrons dans la suite s'assimiler hardiment les plus belles pensées de Masaccio, comme s'il les eût lui-même inventées un siècle auparavant.

Avant de quitter Florence, Raphaël voulut témoigner sa gratitude à son ami Lorenzo Nasi, qui venait de se marier, et il lui donna le délicieux tableau qu'on appelle *la Vierge au chardonneret*. On y voit Marie tenant

[1] Baldinucci.

contre ses genoux l'enfant Jésus auquel le petit saint Jean offre en souriant un oiseau. L'un et l'autre sont ravis d'une joie naïve; leur attitude est pleine de grâce enfantine et de douceur. La Vierge, à travers un voile de mélancolie humaine, a une expression divine, et il n'est pas jusqu'aux lointains attristés d'un paysage planté d'arbres sans feuilles, qui ne répondent à une idée touchante. Ce précieux tableau, souvenir et chef-d'œuvre d'un ami, fut toujours en grande vénération chez Lorenzo. Malheureusement, dit Vasari, le palais de Nasi et les riches habitations qui l'environnaient, furent ensevelies sous un éboulement du mont San Giorgio, arrivé en 1548; mais, retrouvée en pièces parmi les ruines, *la Vierge* de Raphaël en fut pieusement retirée par le fils de Lorenzo, qui en fit rejoindre et rajuster les morceaux du mieux que l'on put[1].

Raphaël n'avait passé que l'hiver à Florence. Vasari prétend qu'il fut rappelé à Urbin par la mort de



LA VIERGE D'ALBE.

ses parents, qui laissait ses affaires à l'abandon; mais nous savons aujourd'hui que Giovanni Santi était mort depuis dix ans, et après sa femme[2]. Il est certain du reste que si Raphaël retourna dans sa ville natale, ce ne fut que pour un instant, car au printemps de l'année 1505, nous le retrouvons à Pérouse peignant pour les camaldules de Saint-Sévère, un tableau qui attire la curiosité des voyageurs, parce qu'on y reconnaît, dans la gloire où apparaît Dieu environné de saints, un des groupes radieux qui couronnent la *Dispute du Saint-Sacrement*. Pendant qu'il était encore à Pérouse où d'autres ouvrages l'avaient retenu, Raphaël, ayant été prié par Atalante Baglione de peindre une *Déposition de croix* pour la chapelle des Baglioni, à San Bernardino, répondit à cette dame qu'il était pressé de retourner à Florence, et il promit de faire dans cette ville le carton du tableau qu'on lui demandait.

Mais quelles étaient donc ces pressantes affaires qui l'appelaient si impérieusement à Florence? Raphaël, sans aucun doute, était impatient de voir le fameux carton de *la Guerre de Pise* que Michel-Ange venait de terminer après sa fuite de Rome, dans les premiers mois de 1506, et le carton non moins fameux que

[1] Non dimeno, ritrovati i pezzi di essa fra i calcinacci della rovina, furono da Batista figliuolo di esso Lorenzo, amorevolissimo dell' arte, fatti rimettere in quel miglior modo che si potette. (*Vasari.*)

[2] Cette erreur de Vasari se retrouve dans l'*Histoire de Raphaël* par M. Quatremère de Quincy.

Léonard de Vinci devait exposer le même jour au jugement des Florentins. Quelle impression durent faire sur l'élève encore docile du Pérugin ces dessins prodigieux, dont la science paraissait hardie et n'était que profonde : ici, les figures terribles et palpitantes de Léonard et ses chevaux héroïques; là, les soldats de Michel-Ange, fiers comme des héros, élégants comme des dieux descendus de l'Olympe! Quelle forte secousse dut recevoir, à l'aspect de merveilles aussi imprévues, ce doux jeune homme à qui l'aurore de son génie n'avait encore ouvert que les portes de la grâce! Quelle distance à franchir pour aller de l'ordonnance mathématique du Pérugin et de ses lignes uniformes et tranquilles, à cet apparent désordre, à ces contours ondoyants et remués, à cette mâle expression des caractères! Toutefois la vue des cartons ne changea point subitement le style de Raphaël. Son esprit ne se laissa pénétrer qu'insensiblement par ces nouveautés, et l'on n'en vit d'abord que de faibles traces dans le premier ouvrage qu'il fit après l'exposition publique des cartons. Je parle du dessin de la *Déposition de croix* qui se conserve aujourd'hui dans la galerie du grand duc à Florence et qui est pour ainsi dire le prélude de la seconde manière du peintre. Son style y paraît évidemment agrandi; les figures y ont déjà plus de force et de mouvement, la musculature en est plus prononcée, l'anatomie plus savante. Les draperies présentent moins de raideur, des plis moins courts, plus continués et plus souples. Quant à l'expression, elle est pathétique, elle est profonde. Pas une tête qui n'exprime une nuance de la douleur. Le désespoir tout humain de la mère de Dieu, la désolation des saintes femmes, les sanglots de Marie-Madeleine, la tendresse de saint Jean, l'affliction grave et contenue de Joseph d'Arimathie, tout cela tient encore aux dernières inspirations de l'école vraiment chrétienne et spiritualiste d'où Raphaël était sorti. Bientôt nous le verrons entrer dans le grand mouvement de retour au paganisme qui commençait alors à entraîner toute l'Italie. Mais jusqu'à présent, il n'y a de modifié en lui que la forme, aucun changement ne s'est opéré dans son cœur.

Cependant, Atalante Baglione ayant réclamé le tableau qui lui était promis, Raphaël se rendit à Pérouse en 1507 et y peignit, sur un panneau, la *Déposition de croix* dont il avait fait le dessin à Florence. Puis au-dessous de cette belle composition, le long d'une frise qu'il avait menagée au bas du panneau, il fit en grisaille les trois petites figures, symboles de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, qui sont peut-être ce qui est sorti de plus parfait de sa main[1]. Dans les gracieux petits anges qui les accompagnent, ceux-là surtout qui portent dans des bassins les saintes flammes de la charité et les trésors qu'elle va répandre, Raphaël a incarné le sentiment des grandes vertus chrétiennes. Jamais l'art de l'expression n'est allé plus loin, même chez le plus expressif de tous les peintres. Ces enfants adorables sont, pour ainsi dire, des pensées vivantes.

Raphaël, du reste, fut le maître par excellence pour la représentation des enfants, mais seulement dans sa seconde manière. Il les peignait alors doux et tendres, pleins d'une sécurité naïve et d'une grâce ingénue. Leurs membres délicats, recouverts d'une carnation fraîche et potelée, ne présentaient pas encore ces formes ressenties, ces bourrelets exagérés, cette peau brune qu'il leur donna plus tard. Le Jésus et le saint Jean de la *Belle jardinière* ont l'air de deux anges tombés du Paradis... Mais quel délicieux tableau! quelle idylle charmante! Avec quel amour le jeune dieu presse les genoux de sa mère, en posant un de ses petits pieds sur le pied blanc de Marie! Avec quelle admiration le contemple le fils d'Élisabeth! Dans le fond, c'est une campagne riante où poussent des arbres légers, dont le feuillage laisse transparaître le ciel! Mais le regard est bientôt ramené vers ces trois figures si simplement groupées parmi les fleurs de la prairie, et qui respireraient tant de paix et de bonheur, si l'on ne croyait voir un air sérieux et pensif sur ce pur visage de la Vierge, que n'effleure aucun sourire.

Pendant qu'il peignait la *Belle jardinière* à Florence, où il était retourné, Raphaël fut appelé à Rome par une lettre de l'architecte Bramante, son compatriote, et qui tenait à lui par quelques liens de parenté,

[1] La *Déposition de croix* est maintenant au palais Borghèse. Elle est parfaitement conservée et semble peinte d'hier. Quant aux grisailles, elles furent détachées du tableau principal par les pères Conventuels de Pérouse, qui firent scier le panneau. Elles sont aujourd'hui au Vatican.

un poco di parentela. Déjà il avait écrit à son oncle Simone di Ciarla, dans le but d'obtenir, par son entremise, une nouvelle lettre de recommandation pour le gonfalonier de la république. Il voulait solliciter auprès de ce personnage certains travaux de décoration à faire dans le Palais-Vieux, à Florence. Mais le voilà tout à coup invité à se rendre sur le plus grand théâtre du monde, à Rome!... Impatient de partir, Raphaël ne se donna pas le temps d'achever *la Belle jardinière*, destinée à un gentilhomme de Sienne, et il pria son ami Ridolfo Ghirlandajo, de terminer la draperie bleue de la Vierge. Arrivé à Rome, en



DÉLIVRANCE DE SAINT PIERRE.

septembre 1508, il fut présenté par Bramante à Jules II. Il avait alors vingt-cinq ans. Le pape accueillit ce jeune homme avec bonté, et il lui témoigna sur-le-champ la confiance que lui inspirait son génie, en le chargeant de peindre les chambres du Vatican, ces chambres que les Italiens appellent *Stanze* et qu'il allait rendre à jamais célèbres.

Ce fut par la chambre dite *della Segnatura* que Raphaël fit ses débuts dans la grande peinture. On croit, et il est permis de le supposer, que la pensée générale qui allait présider à la décoration de cette chambre, n'appartenait pas au peintre lui-même. Selon toute apparence, les grands esprits qui florissaient à la cour de Rome et peut-être le comte Balthasar Castiglione[1], ami de Raphaël, furent consultés sur le

[1] Voyez l'*Histoire des amateurs italiens* de M. Dumesnil. Paris, Renouard, 1854. Castiglione se trouvait précisément à Rome, en octobre 1508. Il avait dû connaître Raphaël à la cour d'Urbin, dès 1504.

programme de ces vastes compositions. On connaît même une lettre que le jeune artiste écrivit à l'Arioste pour lui demander son avis touchant les personnages à introduire dans le tableau de la Théologie. Il s'agissait de représenter, sur les quatre murs, les diverses manifestations de l'esprit humain, qui s'élève à la connaissance de Dieu par la *Théologie,* découvre par la *Philosophie* les secrets de la nature, s'envole dans les régions supérieures, sur les ailes de la *Poésie,* et règle les intérêts de ce monde par la *Jurisprudence.* Raphaël commença par la Théologie, c'est-à-dire par la fresque nommée la *Dispute du Saint-Sacrement.* Il représenta une réunion idéale de tous les docteurs qui avaient pris part aux controverses religieuses sur l'Eucharistie. L'hostie posée sur un autel, dans un soleil d'or, forme le centre de ce concile imaginaire. De chaque côté de l'autel sont rangés les pères de l'Église latine : à gauche, dans leurs habits épiscopaux, saint Augustin et saint Ambroise; à droite, saint Grégoire, couronné de la tiare des pontifes, et saint Jérôme nu tête, ayant à ses pieds le chapeau de cardinal et le lion du désert. Les plus illustres théologiens de l'Église et ceux qui sont édifiés par leur parole, forment dans ce tableau des groupes animés et pittoresques. Les uns dictent, les autres écrivent; celui-ci dogmatise tout haut, celui-là est absorbé dans sa lecture. Il en est qui adorent le saint mystère; il en est qui, les regards en haut, se livrent aux douceurs de la contemplation, aux ravissements de l'extase. Le Paradis en effet s'ouvre à leurs yeux. Au sein d'une gloire d'anges apparaît le Père Éternel, bénissant le monde et à demi caché par un cercle lumineux dans lequel s'encadrent les trois figures de Jésus qui montre ses plaies, de Marie qui l'adore et de saint Jean qui le désigne comme l'agneau de Dieu. Tout ce qu'il avait appris, tout ce qu'il avait senti dans la pieuse école de Pérouse, Raphaël le fit passer dans l'ineffable expression de ces trois figures. Un peu au-dessous, le peintre a rangé sur une ligne demi-circulaire les patriarches, les saints, les apôtres. Enfin, comme pour rattacher par un lien mystique le ciel et la terre, l'Esprit-Saint rayonne au-dessus de l'hostie, environné de quatre enfants gracieux qui tiennent ouverts les quatre Évangiles. Jamais on ne vit un mélange plus heureux de symétrie et de pittoresque. La composition tout entière est ordonnée avec une régularité gothique, et les figures sont rangées à droite et à gauche, en égal nombre, surtout dans la partie supérieure du tableau, où le peintre est demeuré fidèle aux traditions de l'école mystique; mais, pour les groupes inférieurs, il s'est servi d'un autre genre de pondération : il a contrasté les attitudes, il a rompu l'égalité des masses correspondantes et la similitude des lignes. Son pinceau du reste a suivi la même marche que son esprit. Le côté droit, par où il a commencé, rappelle encore le style sec, la manière étroite du Pérugin; le côté gauche, par où il a fini, est déjà plus hardiment dessiné, d'un faire plus libre et d'un caractère qui tient moins à une imitation timide de la nature qu'au pressentiment de l'idéal.

Jules II fut tellement émerveillé de la *Dispute du Saint-Sacrement,* qu'il donna ordre sur-le-champ de détruire les fresques exécutées dans ces mêmes chambres par Luca Signorelli, Bramantino, Pérugin et les autres, voulant que toutes les peintures fussent de la main du Sanzio. On ne conserva que certains ornements du Sodoma et une voûte du Pérugin que son révérencieux disciple fit respecter. Cependant, parvenu désormais à la virilité de son génie et maître de lui, Raphaël peignit en regard de la *Dispute du Saint-Sacrement,* l'*École d'Athènes.* Pour la première fois il mettait le pied sur le sol de la Grèce; pour la première fois, il entrait dans cette antiquité que le monde appelle profane, mais qui pour l'artiste est sacrée. Chose étonnante! à peine Raphaël a-t-il ouvert l'histoire des Grecs, qu'il la comprend mieux que personne. Son esprit se pénètre de leur esprit. Le voilà qui, par la seule force de son imagination, nous transporte au milieu d'Athènes, dans le palais d'Academus où nous trouvons réunis tous les philosophes de l'Asie et de la Grèce. Noble fiction par laquelle, usant du privilége accordé aux poëtes, Raphaël supprime les intervalles de temps et d'espace qui ont séparé tant de grands hommes, et nous les montre, rassemblés sous un même rayon de lumière, comme ils le sont en effet dans les régions de notre mémoire, quand nous les visitons par la pensée, après tant de siècles! Sous l'arcade d'un édifice dorique, orné des statues d'Apollon et de Minerve, gracieux temple de la Sagesse, auquel on monte par quatre degrés de marbre, on remarque d'abord les deux philosophes qui personnifient l'esprit humain, considéré sous ses deux grands

aspects, Platon et Aristote. Platon, l'homme des idées innées, montre le ciel d'où elles sont descendues. Aristote, l'homme de la sensation et de l'expérience, semble modérer par son geste les élans de son divin maître. Placés au haut des marches de l'académie, au centre du tableau, ils sont environnés l'un et l'autre de nombreux disciples, parmi lesquels on croit distinguer l'austère Zénon. Auprès d'eux, à la même hauteur, Socrate, chauve et camus, s'entretient avec Alcibiade, élégant jeune homme qui, sous l'habit militaire, écoute les austères leçons du sage. Plus près de nous, au bas des degrés, Pythagore écrit ses



LES LOGES.

livres immortels et forme le centre d'un groupe de figures attentives. Le philosophe couronné de pampre qui lit sur la base d'une colonne et paraît sourire à ses propres pensées, se nomme sans doute Épicure; et ce rêveur que l'on voit assis par terre, l'œil fixe, tristement accoudé sur une pierre, c'est le sceptique Arcésilas, fondateur de la seconde académie. Sur les marches, au-dessous d'Aristote, se montre un personnage isolé et presque nu, qu'à sa posture impudente, à son air mysanthropique, à son écuelle, on reconnaît aussitôt pour Diogène. Sur le premier plan, opposé au groupe des pythagoriciens, est le groupe des géomètres. Archimède, sous les traits du Bramante, y est représenté au milieu de ses élèves, mesurant sur le pavé, avec un compas, un hexagone formé de deux triangles équilatéraux; il est courbé vers la terre comme il l'était le jour de la prise de Syracuse, quand un soldat romain lui donna la mort. Derrière lui sont debout Zoroastre, roi des Bactriens, qui tient à la main le globe céleste, et Euclide, l'inventeur de la

géométrie, qui tient le globe terrestre. Enfin dans un coin de cette grande composition, à la place la plus modeste, Raphaël a dessiné deux figures qui sont le portrait de Pérugin et le sien propre, de même qu'il a donné les traits de François-Marie della Rovère, duc d'Urbin, à un beau jeune homme en manteau blanc brodé d'or, qui s'éloigne de Pythagore pour se rapprocher de Platon.

Il n'est certainement pas de livre qui pût donner une idée plus rapide et plus juste du caractère des anciens philosophes que cette fresque, où Raphaël s'est élevé si facilement au sublime de la peinture historique et à l'apogée de son propre génie. Quelle merveilleuse pénétration d'esprit n'a-t-il pas fallu, et que de souplesse, pour passer ainsi, de la représentation des dogmes et des mystères catholiques, à la mise en scène de toutes les idées qui éclairent le monde païen, personnifiées par les sages de la Grèce! D'un seul trait, le peintre d'Urbin nous en dit plus que Diogène Laërte; le geste d'une figure, son attitude, son costume lui suffisent pour caractériser un penseur, pour exprimer la nature de ses idées, et, si j'ose le dire, le tempérament de ses doctrines. Que de nuances délicates et pourtant faciles à saisir entre le divin Platon dont la pensée monte aux cieux, et le positif Aristote dont la raison n'abandonne point la terre! Socrate, qui raisonne en tenant de sa main gauche l'index de sa main droite, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache à son interlocuteur et semble dire, comme il disait toujours : « *Vous m'accordez ceci, et puis cela,* etc. » Quelle ostentation dans la nudité du philosophe cynique, dans sa misère étalée! Comme elle est bien exprimée, par sa seule posture, l'indifférence du pyrrhonien qui regarde par-dessus l'épaule du jeune aspirant si empressé d'écrire les paroles d'Aristote, et quelle grâce de mouvement et de draperie dans la figure de celui qui, montant les degrés, s'est adressé d'abord à Diogène et, rebuté sans doute par lui, se fait montrer les grands, les vrais maîtres de la philosophie! Qui jamais a su indiquer les divers degrés de l'intelligence aussi clairement que l'a fait ici Raphaël, en peignant les quatre écoliers d'Archimède, et comme l'attention visuelle de ces géomètres est peu semblable à l'attention mentale des disciples de Pythagore, méditant sa doctrine mystérieuse sur les consonnances harmoniques et sur les nombres. Non, le génie antique n'a pas eu d'interprète plus digne, et il est douteux qu'Apelle eût mieux représenté l'assemblée des philosophes de son pays. Que dis-je? La peinture antique, si supérieure à la nôtre dans l'expression d'une seule figure, n'a pas connu cet art dont Raphaël a dit le dernier mot, cet art de grouper en un tableau, de distribuer, de faire agir un grand nombre de personnages, d'y mettre à la fois de l'ordre et du mouvement, de la symétrie et de l'imprévu, de parvenir à l'unité d'impression par la variété des figures, de représenter enfin une seule action avec beaucoup d'acteurs, comme l'antique avait su composer un corps homogène avec des membres choisis [1].

Les deux autres côtés de la Chambre de la Signature présentent des surfaces coupées par des fenêtres et partant très-ingrates. Le peintre y a cependant disposé avec art les deux motifs de ses fresques, la Jurisprudence et la Poésie. La première se décompose en trois parties : d'un côté de la fenêtre, c'est Grégoire IX qui remet le livre des Décrétales à un avocat du consistoire; de l'autre, c'est l'empereur Justinien qui confie le code des lois civiles aux jurisconsultes de Rome. Les trois figures assises qui surmontent la fenêtre répondent aux idées de force, de sobriété et de prudence. Elles sont du style le plus élevé. Raphaël leur a donné de la grandeur sans enflure, de la grâce sans manière. Vis-à-vis, du côté de la cour du Belvédère, est la poétique fresque du *Parnasse*, si connue par la belle estampe de Marc-Antoine, qui en est du reste une variante. Quelques lauriers ombragent le séjour des Muses, qui écoutent le dieu de la poésie jouant, il faut bien l'avouer, du violon. Il y avait alors à Rome un *jocatore di violino*

[1] Nous avons sous les yeux une traduction manuscrite de l'ouvrage de M. Passavant : *Rafael von Urbino*, et nous y trouvons une description de *l'École d'Athènes* qui donne une idée de tout le livre. L'auteur, à cette occasion, passe en revue toute la philosophie ancienne, rappelle les biographies de Diogène Laërte, connues de tout le monde, et se plaît à étaler une érudition qui n'est pas en son lieu. Pour le dire en passant, l'ouvrage de M. Passavant nous paraît sans doute étudié à fond, consciencieusement fouillé; mais il est plein de longueurs et de hors-d'œuvre; l'esthétique en est obscure, et l'on y découvre tous les défauts comme aussi toutes les qualités de l'esprit allemand. En somme, c'est là plutôt un excellent recueil de documents pour servir à l'histoire de Raphaël, que ce n'est l'histoire même de ce grand homme.



RAPHAEL. P. — H. CABASSON. D. — W. BROWN. S.

LES CINQ SAINTS.

qui charmait les loisirs de Jules II et dont Raphaël a fait ailleurs le portrait. Le pape crut sans doute que le sommet de l'Hélicon n'était pas une trop haute place pour son musicien favori, et il désira, dit-on, l'y voir sous les traits d'Apollon lui-même... Est-il besoin de nommer les poètes qui se promènent dans le vallon sacré? Qui ne reconnaît Homère chantant ses rapsodies immortelles, la terrible Sapho qui apaisa son ardeur dans la mort, Horace en admiration auprès de Pindare, le Dante conduit par Virgile, le voluptueux Boccace, le tendre Pétrarque, et cette Laure que le seul amour d'un poète a rendu inséparable des Muses... Raphaël termina en 1511 les décorations de la Chambre de la Signature. Il les compléta par ces figures symboliques, si admirables d'élégance et d'expression, la Théologie, la Poésie, la Philosophie, la Justice, qu'il peignit à la voûte dans des cadres ronds, et qui, placées au-dessus des grandes fresques de la muraille, forment l'argument de ces prodigieuses compositions et en résument éloquemment la pensée.

Rome était alors la cité par excellence des arts et des lettres. Bien qu'elle n'eût pas encore le mondain et brillant aspect que lui donna le pontificat de Léon X, déjà la Renaissance y éclatait en prodiges. D'opulents amateurs étaient venus s'y fixer, qui rivalisaient de luxe avec les princes de l'Église. Dans le nombre, il y en avait un qui était l'ami de Castiglione et celui de Raphaël, Agostino Chigi, célèbre marchand de Sienne. Sa colossale fortune, son goût pour les arts en faisaient une manière de Médicis. Usurier de génie, il avait prêté *sans intérêt* des sommes considérables à Jules II, et avait obtenu en échange le monopole des mines d'alun qui avaient immensément accru ses immenses richesses. Il sut, du reste, les employer noblement. Il s'était fait construire sur la rive droite du Tibre, dans les anciens jardins de Geta, une villa délicieuse, celle qui fut plus tard appelée *la Farnesina*, lorsqu'elle devint la propriété des Farnèse. Bâti sur les dessins de Balthasar Peruzzi, ce palais élégant, que l'architecte lui-même avait décoré de peintures mythologiques, s'ouvrait à l'air et au jour par une loge de cinq arcades, où Sébastien del Piombo, appelé tout exprès de Venise, venait de peindre des motifs de gaieté dans le goût et la manière des Vénitiens; mais les premières fresques de Raphaël au Vatican le désignaient naturellement au choix d'Augustin Chigi pour la décoration de son palais, où il restait encore beaucoup à faire. Dans une chambre contiguë au premier salon, Raphaël peignit sa fameuse fresque de la *Galathée,* invention charmante et qui exhale un doux parfum de l'antique.

Debout sur une conque marine, tirée par deux dauphins, la nymphe de la mer se laisse conduire par l'Amour. Une légère draperie pourpre, enflée par le vent, sert de voile à son gracieux navire. Son cortége se compose de tritons qui soufflent dans leurs coquilles et de centaures qui portent sur leurs dos des néréides lascives et les tiennent amoureusement enlacées dans leurs bras. Mais pendant que les divinités marines s'abandonnent aux caresses de l'onde agitée et répondent par un sourire aux sensuelles étreintes de leurs amants, Galathée regarde le ciel et semble éprouver les transports de cet amour idéal qui est la poésie de l'autre amour. Pour s'élever à la conception de cette figure aimable, Raphaël ne consulta point la nature; il chercha dans son imagination un type de beauté, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même par une lettre écrite à Balthasar Castiglione : « ... Quant à la Galathée, dit-il, je me tiendrais pour un grand maître si j'y avais mis seulement une partie des beautés que vous croyez y découvrir; mais j'attribue vos louanges à l'indulgente amitié que vous avez pour moi. Je dois dire que, pour peindre une belle, il en faudrait voir plusieurs, et encore serait-ce à la condition que vous m'aideriez à choisir; mais comme les bons juges sont aussi rares que les belles femmes, je prends pour modèle une certaine idée que je me suis formée dans mon esprit. Si cette idée approche de la perfection, je l'ignore; mais je fais du moins tous mes efforts pour y atteindre [1]. » Il faut convenir que le type de beauté imaginé ici par Raphaël dans sa figure de *Galathée* était encore loin de la perfection qu'il rêvait, et que son idéal, par la convexité des formes et un certain maniéré dans la grâce du mouvement, reste bien au-dessous de l'idéal antique.

[1] « E le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio, ma essendo carestià e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa hà alcuna eccellenza d'arte, io non sò : ben me affatico di averla.... » *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino*, *Roma*, 1751. — C'est là qu'il faut lire cette lettre intéressante, plutôt que dans les *Lettere pittoriche*, où il y manque une phrase importante que Bellori a restituée dans sa *Descrizione*.

Cependant la voûte de la chapelle Sixtine fut découverte le jour de la Toussaint de l'année 1511, au moment où Raphaël acheva sa *Galathée* [1]. Vasari raconte que Bramante, qui avait les clefs de la chapelle en l'absence de Michel-Ange, y avait introduit secrètement Raphaël, et qu'à la vue des sublimes peintures de la voûte, le Sanzio agrandit sa manière et s'éleva sur-le-champ à l'intuition d'un style plus ample et plus fier. Quoi qu'il en soit de cette anecdote et des longues controverses auxquelles elle a donné lieu, il est certain qu'à la fin de 1511, Raphaël put voir comme tout le monde les premières fresques de la Sixtine, celles des *Sibylles* et des *Prophètes*. Maintenant, que ces terribles figures l'aient tourmenté au point de lui faire changer de manière, cela n'est pas contestable, et il y parut bien clairement quand il peignit le prophète *Isaïe* dans une chapelle de l'église Saint-Augustin. L'imitation était flagrante ; elle le fit sortir de son caractère. Mais il revint bientôt à un sentiment plus vrai du grandiose, lorsque le banquier siennois le chargea de décorer la première chapelle, à main droite, de l'église Sainte-Marie-de-la-Paix. Raphaël, dans un espace resserré, y a représenté quatre sibylles et sept anges. L'extrême vieillesse de la sibylle de Cumes fait ressortir la beauté puissante, la grâce, la sérénité des trois autres. Le peintre d'Urbin a dessiné et drapé toutes ces figures sans sortir du style qui désormais lui était propre, mais en le poussant à ce dernier degré d'ampleur et de plénitude que son goût lui interdisait de dépasser. Quant aux *Prophètes* qui sont peints sur le mur de la même chapelle, au-dessus des *Sibylles*, on peut croire que Raphaël n'en donna que l'esquisse à son élève Timothée d'Urbin, qui exécuta ces figures d'une main timide, sans relief, sans vie et sans chaleur, et c'est seulement le beau caractère du dessin qu'il y faut admirer, surtout après les dégradations et les retouches qu'elles ont subies [2].

On n'est pas d'accord sur l'époque précise à laquelle se rapportent les *Sibylles* et les *Prophètes* de Sainte-Marie-de-la-Paix; mais la question perd beaucoup de son importance pour ceux qui regardent comme hors de doute que la vue des peintures de la Sixtine a fortifié et agrandi la manière de Raphaël. Comment un artiste dont l'âme s'ouvrait à toutes les impressions, aurait-il échappé à l'inévitable influence de Michel-Ange? Comment, avec ce don merveilleux d'assimilation qui lui avait permis de s'approprier le style de Pérugin, de dérober à Masaccio tant de secrets, de pénétrer le noble génie de Léonard, de manier le pinceau de Bartolomeo, comment, dis-je, n'aurait-il pas vu sur-le-champ ce qu'on pouvait emprunter sans plagiat aux surhumaines créations du plus grand artiste de l'Italie? « Je possède, dit Roger de Piles [3], un dessin de la main de Raphaël, au dos duquel dessin est une étude qu'il a dessinée d'après une figure peinte par Michel-Ange dans la chapelle du pape. » Mais est-il besoin de preuves pour être assuré que Raphaël étudia les fresques de la Sixtine? Qui ne voit clairement ce qu'il en prit et ce qu'il en rejeta ? Qui n'aperçoit la limite où s'est arrêtée son admiration, lorsqu'il a voulu rester lui-même, c'est-à-dire mesuré dans le grandiose, discret dans l'abondance, humain et tempéré jusque dans l'héroïque?

Tel est le caractère des peintures que Raphaël commença, du vivant de Jules II, dans la seconde chambre du Vatican, celle qui a reçu le nom de l'*Héliodore*. Il est dit dans la Bible, qu'au temps du grand prêtre Onias, Héliodore, préfet du roi Seleucus, pénétra dans le temple de Jérusalem pour y enlever l'argent des veuves et des orphelins qui s'y trouvait déposé ; mais que des anges fondirent sur lui, et le frappant de verges, le chassèrent du temple. Ce n'est pas sans intention que le peintre est allé choisir dans le livre des Machabées un sujet qui devait laisser transparaître une allusion flatteuse aux exploits de Jules II, justement fier d'avoir repoussé l'invasion de l'Italie et d'avoir chassé du patrimoine de saint Pierre les Héliodore de l'Église. Aussi, par une licence que n'excuse pas la gratitude d'un courtisan,

[1] M. Passavant se trompe quand il assigne à la fresque de la Galathée la date de 1514. Carlo Fea, dans ses *Notizie intorno Raffaele*, a prouvé sans réplique que cette fresque a été peinte en 1511, puisqu'elle est mentionnée avec éloge dans les deux ouvrages de Gallus Egidius Romanus et de Blosio Palladio, qui furent publiés l'un en 1511, l'autre au mois de janvier 1512.

[2] Voyez Comolli dans sa quarante-cinquième note sur la *Vita inedita di Raffaello da Urbino, Roma*, 1790, et Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*. Quant aux autres fresques de Raphaël à la Farnésine, on sait qu'elles furent peintes beaucoup plus tard.

[3] *Abrégé de la vie des peintres*, avec des réflexions sur leurs ouvrages Paris, 1699.

Raphaël a-t-il introduit dans le tableau le pontife porté sur sa chaise et venant assister à la défaite d'Héliodore, qui est renversé par un cavalier céleste, miraculeusement apparu. Deux anges, légers et rapides comme des oiseaux de Jéhovah, fondent sur le voleur sacrilége, et vont le fouetter de verges, lui et ses complices qui s'enfuient épouvantés. La figure d'un de ces anges, arrivant sans toucher terre, comme un pur esprit, et fendant l'air qui agite sa chevelure et son manteau, élève ce beau groupe jusqu'aux proportions du sublime. Jamais le langage de la peinture ne fut plus animé, plus éloquent, plus magique. Cependant, au fond du tableau, qui représente dans toute sa magnificence le temple de Jérusalem, on aperçoit le sacrificateur Onias entouré de peuple et implorant Dieu; mais le miracle a été si foudroyant, que les prêtres le demandent encore quand déjà il est accompli à leur insu. Idée ingénieuse pour exprimer l'effet de la volonté divine, plus soudaine que l'éclair!

C'est une chose merveilleuse, dit Vasari, que de voir comment Raphaël se jouait avec les difficultés et se plaisait à les chercher pour les vaincre [1]. Des quatre côtés de la chambre de l'*Héliodore,* il en est deux qui sont coupés de la manière la plus gênante par des fenêtres à angles droits, comme dans la chambre de la Signature. Mais Raphaël, ayant à peindre sur un de ces murs la *Messe de Bolsène,* a su si adroitement adapter les étages de sa composition à la surface donnée, que l'espace qui manque parait inutile. La difficulté est éludée avec tant d'art qu'elle devient une convenance. On raconte qu'au treizième siècle, sous le pontificat d'Urbain IV, dans une église de Bolsena, un prêtre, qui doutait de la présence réelle, vit des gouttes de sang s'échapper de l'hostie et rougir le corporal. C'est là le sujet de la fresque. Jules II et ses cardinaux — car les anciens papes avaient toujours, sous le pinceau de Raphaël, les traits du pape vivant, — Jules II et ses cardinaux assistent à la messe, et leur foi est si profonde qu'ils ne paraissent aucunement surpris du miracle qui s'opère à leurs yeux; mais le prêtre incrédule en est bouleversé, confondu, tout tremblant, et son émotion se reflète sur le visage et dans la contenance étonnée des fidèles, qui sont échelonnés sur les degrés de l'autel, des deux côtés de la fenêtre. Que les nuances du sentiment qui anime les spectateurs soient exprimées avec finesse, que la vive pantomime des personnages italiens contraste avec le flegme tudesque des suisses du pape, que les figures aient du naturel dans l'expression, et dans le mouvement de la grâce, cela n'a rien qui doive surprendre; mais ce qui est remarquable, c'est l'excellence du coloris, c'est l'empâtement agréable et *giorgionesque* de cette peinture, exécutée comme un tableau à l'huile, colorée comme un Titien. Raphaël, du reste, n'était plus ici le peintre du pape; il devenait le peintre de la papauté par ces grands spectacles qui, plus puissants que les décrétales sur l'esprit des peuples, faisaient allusion à l'unité de l'Église menacée par la renaissante hérésie des sacramentaires.

Il en était là des fresques du Vatican, lorsque Jules II vint à mourir, au mois de février 1513. Le cardinal Jean de Médicis lui succéda sous le nom de Léon X. Les arts n'avaient certes rien à perdre à l'avénement du plus magnifique et du plus aimable des pontifes romains. Il est juste de dire, cependant, que Léon X ne fut que le brillant continuateur de l'œuvre commencée par Jules II, et qu'il devrait partager avec ce grand homme l'honneur de donner son nom à l'un des plus beaux siècles de l'Italie. La cour de Rome, sous le pontificat de Léon, changea d'aspect. Longtemps contenue par la gravité du terrible Jules II, elle devint plus mondaine, plus fastueuse, plus adonnée au luxe et aux plaisirs, sinon au culte de l'art. Le goût général pour ces antiques marbres que l'on voyait sortir de terre, depuis les fouilles ordonnées par Jules II, la passion des princes de l'Église pour la littérature païenne, la langue de Virgile et de Cicéron redevenue vivante sous la plume de Sannazar, dans la bouche de Sadolet et de Bembo, tout cela effaçait peu à peu la tradition chrétienne; les divinités de la mythologie grecque se mêlaient aux grandes figures de l'Évangile, et le paganisme débordant de toutes parts, la cour de Léon X faisait refleurir le siècle d'Auguste.

Nature souple, génie docile et compréhensif, Raphaël devait être, plus facilement que tout autre, entraîné dans ce mouvement; mais en attendant qu'il suivît jusqu'au bout cette irrésistible impulsion de la

[1] *E cosa mirabile a vedere le difficultà che egli andava cercando.* — Ceci est dit à propos du temple qui fait le fond du *Sposalizio.*

Renaissance, il reprit ses travaux du Vatican, un moment interrompus, et il fut pour le nouveau pape ce qu'il avait été pour Jules II. Jean de Médicis avait, lui aussi, défendu l'Église l'épée à la main, et il s'était bravement battu à Ravenne, où il fut fait prisonnier. Or il se trouvait qu'une année, jour pour jour, avant



ADAM ET ÈVE.

son exaltation au pontificat, il avait été délivré de prison par un merveilleux hasard. Raphaël, suivant son système de flatteries allégoriques, peignit en face de la Messe de Bolsène, la *Délivrance de saint Pierre*, comme pour montrer que Jean de Médicis, dans son évasion réputée miraculeuse, avait eu un trait de ressemblance avec le prince des apôtres. Cette fois encore, l'artiste se trouvait en présence d'une surface malencontreusement coupée par une fenêtre. Il prit le parti étrange de diviser l'action en trois tableaux,

dépassant ainsi, en vertu de son génie, les limites d'un art qui a tout ensemble sa grandeur et son écueil dans le principe de l'unité. Le poète peut raconter en un seul récit toute une succession d'événements; le peintre, qui n'a qu'un moment à choisir, doit nous donner à entendre ce qui a précédé et nous faire deviner ce qui suivra. Raphaël parut surtout préoccupé de produire pour la première fois, dans son œuvre, un effet imposant de clair-obscur. Au-dessus de la fenêtre, il peignit une prison dans laquelle, à travers des barreaux de fer, on voit saint Pierre, enchaîné et endormi, entre deux soldats. Un ange envoyé de Dieu pour délivrer le captif, remplit la prison d'une lumière surnaturelle, que font scintiller encore les lignes obscures des barreaux. En dehors, au-dessus des marches d'un escalier double qui monte à la prison, Raphaël a représenté une seconde fois saint Pierre conduit par un ange lumineux qui lui sert à la fois de guide et de flambeau. Tandis que, parmi les soldats qui gardent les portes, les uns encore endormis sont éclairés par les rayons émanés de l'ange, les autres se réveillent éblouis par l'apparition miraculeuse, et dans leur mouvement ils font briller leurs armures aux pâles lueurs de la lune et aux flammes plus vives d'une torche : deux clartés inégales qui achèvent ainsi le drame du clair-obscur.

Mais comment décrire toutes les peintures de Raphaël au Vatican? Qui ne les connaît d'ailleurs, au moins par les gravures d'Aquila, de Volpato, de Morghen? Qui n'a présente au souvenir cette *Défaite d'Attila*, ce sauvage vaincu sans coup férir, par la seule image des apôtres Pierre et Paul apparue dans le ciel, et ce triomphe sublime du pape saint Léon qui s'avance tranquille et désarmé, mais fort de l'esprit de Dieu, contre des cavaliers barbares vêtus de fer, qui se sentent troublés par une puissance mystérieuse, repoussés par un souffle invisible et invincible? Qui ne sait les figures devenues classiques de l'*Incendie du Borgo* et des autres fresques de la troisième Chambre? Qui n'a copié à l'école de dessin ou à l'académie la figure de cette belle et robuste fille qui porte un vase d'eau sur la tête et ressemble à une statue antique en mouvement? Qui ne se rappelle ces petits enfants nus, ces mères échevelées, celle qui du haut d'un mur jette son nouveau-né dans les bras du père qui se hausse sur la pointe des pieds pour le recevoir, et le beau groupe du jeune homme qui porte un vieillard sur ses épaules, comme Énée portait Anchise dans l'incendie de Troie, et enfin tout ce beau désordre..... Non, il ne serait pas possible de décrire une à une tant de peintures, quelle que soit la variété de leurs motifs et de leur mérite, sans fatiguer l'esprit, sans pousser à bout l'admiration.

En présence de la brillante carrière qui s'ouvrait devant lui et où il venait d'entrer d'un pas si ferme, Raphaël dut songer à s'établir dignement dans Rome. Il choisit l'emplacement de la maison qu'il voulait se construire dans le Borgo-Nuovo, tout près du Vatican, vis-à-vis de Saint-Pierre, et il en traça lui-même le plan avec les conseils du Bramante. La façade principale avait deux étages et cinq fenêtres. Celles du premier étaient séparées par des colonnes légères d'ordre ionique et surmontées de corniches alternativement angulaires et arrondies. Les fenêtres du second étage avaient des embrasures unies et imitées de l'antique. Quant au rez-de-chaussée, il présentait des ateliers de chaque côté de la porte, et il était orné de colonnes doriques engagées. Le tout était couronné par un attique avec une balustrade dont le goût paraît avoir été particulier à Raphaël. Des niches et des portraits en relief, encadrés dans des médaillons, enrichissaient encore cette façade, et sur la fenêtre du milieu se détachaient les armoiries de Léon X. Par un procédé nouveau dont l'invention parut fort belle, Bramante fit mouler d'un seul jet les corniches, les colonnes en brique et tous les revêtements de l'édifice. Malheureusement la maison du grand peintre fut démolie sous le pontificat d'Alexandre VII, pour faire place à la colonnade du Bernin [1]. Mais il existe encore à Rome, dans la rue Dorothée, sur la rive droite du Tibre, une autre petite maison bâtie en brique, où habita une jeune fille célèbre pour avoir été aimée de Raphaël. On ne sait au juste d'où est venu à cette femme le nom de Fornarina que la tradition lui donne, et s'il est vrai que ce nom la désigne par la profession de son père, qui,

[1] Carlo Fea a donné le plan, ou plutôt il a indiqué la situation de la maison de Raphaël, dans ses *Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino*, et M. Passavant l'a décrite d'après les dessins de Ferrerio; mais les annotateurs de l'édition de Vasari qui se publie en ce moment à Florence, prétendent que la maison de Raphaël n'était pas celle qu'on trouve dessinée dans la *Collection des palais de Rome* de Ferrerio, mais bien celle qui fut gravée, au seizième siècle, dans la *Corsiniana di Roma*.

suivant les uns, était un boulanger de Rome, suivant d'autres un potier d'Urbin. Que cette histoire s'éclaire d'un rayon de poésie, qui songerait à s'en plaindre? Un jour, dit-on, elle se baignait dans une fontaine, lorsque Raphaël, se haussant sur la pointe des pieds, l'aperçut par-dessus le mur de son jardin, conçut pour elle un amour tendre, et plus aimable que les deux vieillards, la trouva moins chaste que la Suzanne de l'Écriture.

Au surplus, le talent de Raphaël, comme architecte, eut bientôt à se montrer d'une manière éclatante. Bramante étant mort au commencement de l'année 1514, laissait l'église Saint-Pierre élevée jusqu'à la corniche des énormes piliers qui devaient soutenir la coupole. Léon X, eu égard à la prière que Bramante



JUGEMENT DE PARIS.

lui avait adressée de son lit de mort, nomma Raphaël architecte de Saint-Pierre [1]; il lui assigna une pension annuelle de trois cents ducats d'or [2], et lui adjoignit Julien de San Gallo et un vieillard octogénaire, Fra Giocondo, de Vérone.

« Notre Saint Père, dit Raphaël, dans sa lettre à Castiglione citée plus haut, m'as mis un grand fardeau

[1] Le bref de Leon X est du 1er août 1514. Il est cité dans les lettres de Bembo, et M. Quatremere en a donné une traduction italienne dans les appendices de son *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël.*

[2] Cela résulte des extraits de comptes donnés par Carlo Fea : « *Maestro Raffaelle d'Urbino deve havere ducati* 1500 *per sua provisione d'anni cinque, cominciati a dì* 1 *aprile* 1514, *e finiti a dì* 1 *aprile* 1519. » On voit que Raphaël entra en fonctions le 1er avril, bien que le bref du pape soit seulement du 1er août. C'est dans l'intervalle, sans doute, qu'il fit le modèle en relief de Saint-Pierre.

« sur les épaules en me chargeant de la construction de Saint-Pierre. J'espère n'y pas succomber, d'autant « plus que le modèle que j'ai fait, plaît à Sa Sainteté, et a reçu l'approbation de beaucoup d'habiles gens; « mais je porte mes vues plus haut : je voudrais trouver les plus belles formes des édifices antiques. Je ne « sais si mon vol sera celui d'Icare. Vitruve me donne sans doute de grandes lumières, mais pas autant qu'il « m'en faudrait[1]. »

Le modèle de Saint-Pierre que Raphaël fit exécuter en relief sur ses dessins, a été perdu; mais on en trouve le tracé dans les ouvrages de Serlio et de Bonanni[2]. Le plan de Raphaël forme une croix latine, avec une grande coupole à l'endroit où se croisent les bras de la croix. L'église a trois nefs et cinq chapelles de chaque côté. La façade a trois entrées principales et n'a point de tours. Le portique exhaussé sur des marches se compose de trente-six colonnes, douze en largeur et trois en profondeur, de manière à former, à l'entrée de l'église, une obscurité solennelle qui convient aux temples du Christ. Sauf la croix latine, dont la forme a été conservée, ce plan était plus simple et moins lourd que celui du Saint-Pierre d'aujourd'hui, et si la coupole avait toujours le défaut d'être un peu trop éloignée de l'entrée, ce défaut était moins sensible dans le plan de Raphaël, parce que son portique, étant moins élevé que la façade actuelle, laissait plus de dégagement à la vue. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans de grands détails sur les monuments et les palais construits par Raphaël; nous dirons seulement ce qui distingue en général son architecture. C'est un style élégant et pur, une harmonie charmante dans les proportions, beaucoup de saillie et de richesse dans les profils, d'où résulte un jeu pittoresque d'ombres portées, l'accouplement habituel des colonnes et des pilastres adossés aux trumeaux des entre-croisées, une prédilection particulière pour les corniches alternativement cintrées et triangulaires, enfin la superposition des divers ordres d'architecture, en commençant volontiers par le rustique pour le soubassement, et en passant par l'ionique pour finir par le corinthien.

La mort de Bramante avait laissé encore à son ami d'autres travaux d'architecture à terminer, et par exemple l'aile droite du Vatican. Le peintre fit faire un modèle en bois du majestueux portique qui entoure de trois côtés la cour de Saint-Damaze. Les trois ailes de ce bâtiment, élevé de trois étages, reçoivent le jour par ces galeries ouvertes que les Italiens appellent *Loggie*. C'est au second étage que l'on admire encore, malgré leur dégradation, les *Loges* de Raphaël et ses *Arabesques*. La galerie se compose de treize arcades se terminant par de petites coupoles dont chacune est ornée de quatre fresques représentant des traits de la Bible et du Nouveau Testament. C'est donc une suite de cinquante-deux tableaux que Raphaël peignit en cet endroit ou fit peindre, sous sa direction, par ses élèves. Le premier de ces morceaux, *la Création*, et le dernier, la *Cène*, passent pour être entièrement de la main de Raphaël. La figure de l'Éternel qui fait sortir la terre des abîmes du néant, est une des plus sublimes qu'ait enfantées le génie de l'homme. Vieillard toujours jeune, le Créateur traverse les espaces comme emporté par le mouvement de sa volonté. A l'agitation de sa chevelure on croit sentir le souffle tout-puissant qui va débrouiller le chaos et animer le monde. Il me semble que jamais Michel-Ange lui-même, dans ses conceptions les plus grandioses, n'atteignit à cette majesté simple, à cette grandeur souveraine, trouvée sans effort... Mais ce serait la matière d'un livre entier que d'examiner, d'analyser une à une tant de compositions où Raphaël a prodigué son génie sans l'épuiser, toutes ces scènes imposantes de la Création, du Paradis terrestre, du Déluge, de l'Arche sainte, ces images patriarcales de la vie d'Abraham, des pérégrinations d'Isaac et de ses amours, les touchantes aventures de Joseph, l'histoire de Moïse, depuis le moment où il est sauvé du Nil, jusqu'à celui où il montre aux Hébreux les Tables de la loi qui lui a été révélée du sein des nues, les exploits de

[1] Nostro signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro, spero bene di non cadervici sotto; e tanto più, quanto il modello ch' io ne ho fatto, piace a sua santità, ed è lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, nè so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge un gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti. *Lettere pittoriche*, tom I, p. 83.

[2] Le premier de ces ouvrages est intitulé : *Regole generali d'architectura. Venezia*, 1545. Le second, *Tempii Vaticani historia*. Romæ, 1696.

Josué, l'élection de David et son triomphe et son adultère; enfin les traits de sagesse de Salomon, la Naissance de Jésus-Christ, l'Adoration des mages, le Baptême, la Cène. Ce dernier tableau, nous l'avons



SAINT MICHEL.

dit, fut peint, comme le premier, par le maître lui-même; mais pour tous les autres, il se contenta d'en composer les dessins lavés et rehaussés de blanc, et il les fit exécuter sous ses yeux par ses principaux élèves, Jules Romain, François Penni, dit le Fattore, Perino del Vaga, Pellegrino de Modène, Polidore et Mathurin de Caravage.

Parmi ces disciples, promis eux-mêmes à la gloire, il s'en trouvait un qui excellait à peindre les ornements, les fruits, les fleurs, les animaux. C'était Jean d'Udine. Il avait copié toutes les bêtes de la ménagerie du pape : le caméléon, les civettes, les singes, les perroquets, les lions, les éléphants et autres animaux exotiques. Un jour qu'il visitait avec Raphaël les Thermes de Titus, récemment découverts, ils furent frappés de la fraîcheur et de la beauté des stucs et des ornements peints qu'on y admire, malgré les censures de Vitruve. Depuis ce moment, Jean d'Udine n'eut pas de repos qu'il n'eut retrouvé le secret du stuc antique et il y réussit en mêlant de la poussière de marbre avec de la chaux vive. Raphaël imagina de mettre à profit les procédés et le talent de Jean d'Udine pour orner les pilastres et les contre-pilastres de la Loge. Ce fut sous ses yeux que l'ingénieux disciple couvrit d'arabesques toutes ces murailles. L'abondance, la variété, la richesse, la grâce de ces ornements tiennent du merveilleux. Là sont mêlés à la figure humaine tous les monstres imaginables, des quadrupèdes ailés, des volatiles impossibles, des sphinx, des satyres, des centauresses d'un nouveau genre, dont le corps de femme se roule en volutes bizarres, s'épanouit en plante épineuse, s'achève en guirlande ou finit en queue de poisson, *desinit in piscem*. Là des myriades d'êtres chimériques suivent les enroulements de festons interminables, grimpent le long des rinceaux, se perdent dans le feuillage et reparaissent tout à coup sortant du calice des fleurs. Tel pilastre se décore d'une vigne fantastique, portant des grappes d'enfants; tel autre est orné de rosaces qui montent en spirales et sur lesquelles on voit serpenter des lézards, courir des rats fabuleux ou bondir des écureuils. Çà et là pendent des bouquets de fruits d'une vérité savoureuse et, par un étrange contraste, des fleurs qui n'ont jamais poussé que dans les jardins de l'imagination. Et cependant, qui le croirait? Tout en donnant essor à sa fantaisie, le peintre paraît avoir obéi à une secrète méthode et respecté une symétrie capricieuse. Au travers de ces labyrinthes, un fil invisible nous conduit : toutes ces chimères se répètent suivant un certain rythme; les masques se regardent et se font miroir l'un à l'autre; les animaux, les enfants, les syrènes se correspondent au milieu d'un dédale en apparence inextricable. C'est comme une symphonie dans laquelle chaque voix aurait son écho. Et il semble que Raphaël ait voulu constater son influence dans les œuvres de son disciple, en y introduisant ces belles figures qui tantôt s'encadrent dans des médaillons, tantôt sont enchassées dans la décoration comme des camées antiques, mais qui toujours sont marquées à l'empreinte d'un génie élevé autant que facile.

Tandis qu'il dirigeait ainsi sa vaillante école, se servant des talents les plus divers pour mener à bien ses grands travaux, tandis qu'il faisait venir de Florence un des della Robbia pour lui faire exécuter les pavés de la Loge et confiait à Gian Barile, sculpteur en bois, les reliefs des portes et des soffites, Raphaël menait à Rome la plus belle existence qui fut jamais. Il était comblé de faveurs par Léon X, recherché des poëtes, admiré de tout le monde. Sa fortune était considérable, et il vivait, suivant le mot de Vasari, non en peintre, mais en prince. Les plus grands personnages de Rome s'honoraient de l'avoir pour ami, et nous savons par Raphaël lui-même, que le cardinal Bibbiena lui offrait une de ses nièces en mariage. Dans une lettre du 1er juillet 1514, il écrivait à son oncle maternel, Simone di Battista di Ciarla :

« Sachez que le cardinal Santa Maria in Portico — on appelait ainsi Bernardo da Bibbiena — veut me « donner une de ses parentes, et que j'ai promis de faire la volonté de Son Éminence, avec votre « consentement et celui de mon oncle, Bartolomeo Santi. Je ne puis manquer à ma parole. Nous sommes « plus embarrassés que jamais. Je vous tiendrai au courant de tout… Sachez que si Francesco Buffa peût « trouver de bons partis, j'en puis trouver également, puisque je serais à même d'épouser à Rome une « jeune fille de bonne famille et d'une réputation sans tache qui m'apporterait trois mille scudi… J'ai « actuellement pour plus de trois mille florins de possessions et un revenu de cinquante écus d'or. De « plus, Sa Sainteté m'a confié la direction des travaux de Saint-Pierre et m'a fixé un traitement de trois « cents ducats pendant toute la durée de ma vie… Pour ce qui est de mon séjour à Rome, il ne me « serait guère possible de demeurer ailleurs, par amour pour l'église Saint-Pierre, et parce que j'occupe la « place de Bramante. Sa Sainteté m'a adjoint un collègue très-savant en architecture et qui a déjà plus de

« quatre-vingts ans. Il s'appelle Fra Giocondo. Chaque jour le Pape nous fait appeler pour s'entretenir « quelques instants avec nous sur les détails des travaux. Je vous prie de vous rendre auprès du duc et de « la duchesse (d'Urbin) et de leur donner connaissance de ma lettre [1]. »

Pour bien comprendre ce qui devait se passer alors dans l'esprit de Raphaël, il faut lire le passage de Vasari où il nous apprend que Sanzio, sans repousser expressément les propositions du cardinal, avait demandé un délai de trois ou quatre ans. Ce temps écoulé, dit-il, au moment où Raphaël s'y attendait le moins, le cardinal lui rappela sa promesse, et se croyant engagé, le peintre, en galant homme qu'il était, accepta pour fiancée la nièce du cardinal, mais le peu de goût qu'il avait au fond pour ce mariage, lui fit différer de mois en mois, et finalement la chose ne se fit point. D'autres motifs d'ailleurs se joignaient à celui-là, toujours selon Vasari. Sanzio, créancier du pape pour de fortes sommes avait l'espoir d'être élevé au cardinalat, dans une promotion que Léon X projetait, et parmi les personnages à qui on destinait le chapeau, bien peu en étaient certainement plus dignes que Raphaël. On s'explique alors pourquoi l'artiste différait constamment un mariage qui eût rendu impossible, ce qui était déjà inusité et difficile. Peut-être convient-il d'ajouter à ces motifs de célibat, une cause plus noble, l'attachement de Raphaël pour la femme que son amour a illustrée à jamais. Beauté robuste et fière, fille du peuple ennoblie par les regards d'un grand peintre, la Fornarina est le type des femmes de Raphaël; il l'aimait en artiste, il en faisait son modèle de prédilection. Nous la connaissons par le portrait qui est à Rome, dans le palais Barberini, et par tous les tableaux où il a introduit sa figure. Les contours pleins et fermes de son visage lui servaient à représenter la mère de Dieu. Pour imprimer un caractère de sainteté à cette tête d'un dessin si pur, il n'avait qu'à tempérer l'ardeur de ses yeux noirs et à corriger une certaine expression profane de hauteur qui courait sur ses lèvres, par une expression religieuse de grâce et de modestie. Il est même probable que la présence de *la Fornarina* modifia l'idéal des figures de Raphaël, de ses têtes de femme, d'autant plus facilement que lorsqu'il l'aima, il méditait un style plus large, il commençait à rêver des formes plus puissantes, une plus grande manière. Ce type, bien inférieur à la beauté grecque, ce type individuel, vivant, un peu judaïque, Raphaël le conserva jusqu'à la fin de sa carrière, puisqu'on le retrouve jusque dans son dernier tableau, *la Transfiguration.* Il l'a reproduit dans les *Vierges* et les *Saintes familles* qu'il peignit à Rome : *la Madona di Foligno,* dont Carle Maratte disait qu'on la croirait peinte par un ange, *la Vierge au poisson* qui est une des merveilles du musée de Madrid, *la Vierge à la perle,* ainsi nommée parce que le roi d'Espagne, Philippe IV, s'écria en la voyant : « ceci est ma perle! » ; le tableau si noble, si délicat et si expressif de *la Visitation,* et enfin la plus sublime des Vierges de Raphaël, la *Madone de Saint-Sixte,* qui lui fut commandée par les bénédictins de Plaisance et qui fait aujourd'hui la gloire du Musée de Dresde.

Il faut que le peintre de cette œuvre incomparable l'ait conçue dans un moment d'extase, qu'il ait été ravi en songe dans le ciel. La Vierge y est d'une beauté surhumaine; son visage exprime une joie ineffable, une sérénité séraphique. Elle marche au milieu des chérubins, plus légère que les nues, et elle porte dans ses bras un enfant au regard fixe, profond et sérieux. Les deux figures agenouillées du pape saint Sixte et de sainte Barbe, font encore ressortir par leur caractère terrestre, et celle-ci par une désinvolture un peu mondaine, l'expression vraiment divine de la Vierge et de son enfant. Dans le fond, c'est une multitude confuse et lumineuse de visages éthérés. La sublimité du groupe supérieur reparait dans les deux figures des chérubins attentifs et ravis, qui en contemplant la Vierge, ramènent nos regards vers cette figure céleste qu'on ne se lasse point d'aimer... Quand nous vîmes *la Madone de saint Sixte* au Musée de Dresde, après d'autres Vierges de Jules Romain et du Corrége, il nous sembla que nous ne respirions plus le même air, qu'une fenêtre venait de s'ouvrir sur le Paradis. Nous passions du sentiment des choses réelles à l'intuition de ces régions idéales où s'éleva, dans un rêve d'or, le plus grand des peintres. Et pourtant cette bienheureuse apparition touche l'âme sans trop d'éclat

[1] Cette lettre, dont Richardson et, après lui, M. Quatremère avaient déjà donné des fragments, est citée en entier dans l'ouvrage de Pungileone, *Elogio istorico*, etc., et dans celui de M. Passavant, *Rafael von Urbino*, etc.

pour la vue; la lumière des cieux s'est adoucie et tempérée, comme pour ne pas éblouir les yeux de l'homme.

De tous les tableaux de Raphaël, *la Madone de saint Sixte* est le plus admirable, j'ose le dire. C'est une œuvre accomplie. Au premier abord, l'émotion qu'on éprouve domine tout et ne permet pas de prendre garde aux lignes et aux couleurs. Mais si l'on en vient à un examen plus tranquille, on s'aperçoit que l'exécution est aussi belle que la pensée. On remarque l'exquise élégance des contours, cette humble symétrie des figures qui semble inspirée par un sentiment de vénération, un modelé large dans les nus comme celui du Titien, et ensuite les tons caressants du rideau, qui est du vert le plus tendre, du pluvial de saint Sixte, qui est jaune d'or, la couleur de la robe de Marie qui est d'un rouge cerise changeant, et celle de son manteau qui est d'un bleu rompu; enfin les qualités d'un pinceau facile et discret tout ensemble, une touche ferme, mais délicate, passée, et d'une pastosité si charmante qu'on dirait d'un pastel du Corrége. Le savant Rumohr, dans ses *Recherches italiennes,* dit que *la Madone de saint Sixte* fut peinte pour servir de bannière dans les processions, et cela est vraisemblable; mais ce que l'on ne sait point, c'est la date précise de ce chef-d'œuvre, qui néanmoins, selon toute apparence, fut une des dernières Vierges du maître. C'est donc à une époque antérieure que se rapporte une des peintures les plus célèbres de Raphaël, une de celles où il mit le plus d'élévation et de sentiment, la *Sainte Cécile.* Mais ici nous laisserons parler Vasari :

« Le cardinal de Santi Quattro, ayant été créé grand pénitencier, pria Raphaël de lui faire un tableau pour la chapelle de San Giovanni in Monte, de Bologne, où est déposé le corps de la bienheureuse Elena dall' Olio. Raphaël montra dans ce tableau tout ce que pouvaient l'art et la grâce dans ses mains délicates. On y voit sainte Cécile qui écoute, ravie, l'harmonie céleste d'un chœur d'anges. Sa figure exprime l'extase. A ses pieds sont épars des instruments de musique, peints avec une vérité surprenante, comme le sont également les vêtements d'or et de soie qui recouvrent son cilice. Saint Paul, appuyé sur son épée et la tête soutenue par une de ses mains, fait voir dans son attitude un esprit profond dont la fierté s'est convertie en sagesse. Il est pieds nus, comme il sied à un apôtre, et il est enveloppé d'un manteau rouge sous lequel on aperçoit une tunique verte. On remarque ensuite sainte Madeleine, qui, dans la pose la plus charmante, tient à la main un vase précieux et, la tête retournée, paraît toute joyeuse de sa conversion. Les têtes de saint Augustin et de saint Jean l'Évangéliste sont aussi fort belles. En vérité, si d'autres tableaux peuvent s'appeler des peintures, il faut trouver un autre nom pour ces vivantes figures de Raphaël où l'on sent frémir la chair, palpiter la vie. La *Sainte Cécile* fut l'objet d'éloges infinis et de poésies latines et italiennes dont je ne citerai que ces deux vers :

Pingant sola alii, referant que coloribus ora ;
Cœciliœ os Raphael atque animum explicuit. »

Le tableau fini, Raphaël le mit dans une caisse et l'envoya à Bologne, en l'adressant au peintre Francesco Francia, qu'il connaissait déjà par une correspondance affectueuse et par un échange de portraits[1]. Dans sa lettre d'envoi, il confiait à son confrère le soin de surveiller l'ouverture de la caisse, de réparer les avaries qu'aurait pu souffrir la peinture durant le voyage, et de la placer lui-même sur l'autel de San Giovanni, dans le jour le plus favorable. Il allait jusqu'à prier le Francia, sans doute par un excès de politesse, de vouloir bien corriger les défauts qu'il découvrirait dans le tableau. Le Francia, que tourmentait depuis longtemps la renommée de Raphaël, s'il faut en croire Vasari, ouvrit la caisse avec émotion et fut

[1] La première lettre connue de Raphaël au Francia est datée du 5 septembre 1508; elle est écrite de Rome. Le peintre accuse réception du portrait de Francia et s'excuse avec grâce de n'avoir pas encore envoyé le sien, selon l'échange convenu. Il aurait pu, dit-il, le faire peindre par un de ses élèves et le retoucher; mais ce n'eût pas été convenable, *ma non si conviene.* (V. Malvasia, *Felsina pittrice,* t. I, 45.)

saisi, en voyant la *Sainte Cécile*, d'une telle admiration et d'un tel découragement, que la conscience de son infériorité le fit bientôt mourir de douleur[1].



SAINTE FAMILLE.

Le Francia, du reste, ne fut pas le seul artiste étranger à Rome, qui correspondit avec Raphaël. Du fond

Malvasia prouve sans doute fort bien, par le caractère de Francia et par le sonnet qu'il composa en l'honneur de Raphaël, que le peintre bolonais dut être inaccessible au sentiment de l'envie ; mais il se trompe lorsqu'il prétend que François Francia mourut

••••

de l'Allemagne, Albert Durer lui écrivit plus d'une fois, tantôt pour lui envoyer des épreuves de ses gravures, tantôt pour lui faire hommage d'un portrait de lui, Durer, que Vasari avait certainement vu, car il en parlait ainsi : « Il était peint à gouache sur une toile si fine qu'on le voyait des deux côtés. Les ombres étaient colorées à l'aquarelle, et quant aux lumières, elles étaient obtenues sans travail et sans blanc, par la seule transparence de la toile, ménagée dans les clairs. » Raphaël fut émerveillé de cette peinture, et en échange il fit présent à Durer de plusieurs dessins, dont un existe encore dans la collection de l'archiduc Charles à Vienne. C'est une étude à la sanguine de deux hommes nus. On lit, au bas du dessin, ces lignes écrites par Albert Durer et qui témoignent du prix qu'il y attachait : « 1515. *Raphaël d'Urbin, que le pape tient en si haute estime, a dessiné ces figures et les a envoyées à Albert Durer, à Nuremberg, comme un ouvrage de sa main.* » A son tour, Raphaël, pour montrer combien il faisait cas des gravures du peintre allemand, en avait orné son cabinet[1].

Ce fut, au surplus, en considérant ces belles estampes de Durer, que Raphaël conçut l'idée de faire graver de même ses dessins et ses tableaux. Justement, il y avait alors à Rome un élève de Francia, récemment venu de Bologne, le graveur Marc-Antoine Raimondi, appelé lui-même *Francia,* du nom de son maître. Le hasard l'ayant mis en rapport avec Jules Romain, il obtint par lui la faveur inespérée de graver un dessin de Raphaël, *la Lucrèce!* Épreuve décisive, de laquelle il sortit victorieux et qui transforma tout à coup les allures encore tudesques de son burin! Après avoir longtemps imité et contrefait Albert Durer, Marc-Antoine, subitement éclairé par le génie de Raphaël, lui avait montré dans sa première planche qu'il serait bientôt digne d'interpréter ses œuvres les plus sublimes. Dès ce jour, la gravure fut comme inaugurée en Italie. Sous l'influence, sous les yeux de Raphaël, elle atteignit à des limites qu'elle n'a plus franchies. D'autres, sans doute, lui feront un jour traduire la valeur des tons, et animés par le souffle de Rubens, ils sauront rendre la couleur ou plutôt le clair obscur d'un tableau. Marc-Antoine, dans de simples dessins reproduits sur le cuivre, nous a donné tout l'esprit de son maître, nous a dit toute sa grandeur. Non-seulement Raphaël lui livrait les esquisses des peintures qu'il projetait, mais souvent il faisait tout exprès des dessins pour lui, comme le *Mariage de Roxane*, et quelquefois il s'étudiait à lui fournir, par d'heureux détails, l'occasion de faire briller son burin et d'en varier la touche : le *Jugement de Pâris* en est un exemple. Chaque jour, dans ses moments de loisir, le grand homme laissait tomber de sa plume, comme une écriture confidentielle et familière, des dessins d'un goût exquis, des souvenirs de la nature vivante, des pensées nouvelles ou bien des variantes de ses compositions, telles que le *Massacre des innocents*, et enfin tant de délicieux morceaux qui peut-être seraient aujourd'hui perdus si Marc Antoine ne les eût fixés sur l'airain du graveur.

Et quelle intimité charmante, quelle saveur dans les dessins de Raphaël! quel mélange incomparable de savoir et de sentiment, de correction et de chaleur! La grâce en est facile, improvisée, et cependant rien n'y est jeté au hasard, rien n'y sent non plus l'arrogance et le pédantisme. Le maître y conserve encore la naïveté de l'esprit dans l'assurance de la main. Sa plume discrète, son crayon se jouent avec légèreté, sans multiplier ces traits inutiles qui sont les redondances du dessinateur. Parfois il arrive que les dessins de Raphaël sont finis d'une main attentive et amoureusement caressés; mais il semble toujours que l'idée ou plutôt son image a jailli, dans tout son éclat, du cerveau de l'artiste, et toute ornée de ses parures naturelles : « Les autres, dit Mariette, jettent sur le papier leurs premières pensées, et l'on s'aperçoit qu'ils cherchent. Raphaël, au contraire, en mettant au jour les siennes, lors même qu'il parait entraîné par la véhémence

huit ans, au moins, après l'arrivée de la *Sainte Cécile* à Bologne. Il résulte des chroniques de Bologne et des mémoires de François Raibolini de Calvi, cités par M. Passavant, que Francia mourut le 6 janvier 1517. Pour ce qui est du tableau que Malvasia croyait avoir été peint par Francia le père, il est de Jacomo Francia le fils, comme le prouve l'inscription : *J. Francia MDXXVI.* Voyez les *Pitture, scolture della città di Bologna,* 1776.

[1] Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino; Venezia*, 1557. On sait que cet ouvrage, écrit sous l'inspiration de l'Arétin, a été réimprimé à Florence, en 1735, avec une traduction française en regard.

de son imagination, produit du premier coup des ouvrages qui sont déjà tellement arrêtés qu'il n'y a presque plus rien à y ajouter pour y mettre la dernière main [1]. »

Le pape cependant, qui n'était pas pour rien un Médicis, voulut laisser à Florence quelque noble souvenir de son pontificat. S'étant rendu dans cette ville, sur la fin de 1515, avec l'intention de faire élever une



JEANNE D'ARAGON.

façade à l'église de San Lorenzo, bâtie par les Médicis sur les dessins de Brunelleschi, Léon X ouvrit une espèce de concours entre les plus grands architectes. Il fit venir Raphaël à Florence et lui demanda un plan ainsi qu'à Baccio d'Agnolo, à Antonio da San Gallo, à Jacopo Sansovino et à Michel-Ange. Le désir du pape était de voir tous ces grands artistes se consulter entre eux et travailler de concert au monument. Mais le sauvage et fier Michel-Ange n'était pas homme à souffrir des collaborateurs, encore moins des concurrents.

[1] *Description sommaire des dessins des grands maîtres du cabinet Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres.* Paris 1751.

Cette difficulté en fit naître d'autres, si bien que, depuis trois siècles, l'église Saint-Laurent n'a pas encore de façade. Durant son séjour à Florence, Raphaël donna de beaux dessins d'architecture : il fit le plan du palais de Giannozzo Pandolfini, évêque de Troie, et celui de la maison Uguccione, sur la place du Palais-Vieux [1]. Mais ses immenses travaux, sa grande école à conduire et Saint-Pierre et le Vatican le rappelèrent bientôt à Rome. Il y revint au commencement du mois d'avril 1516. A peine arrivé, nous le retrouvons à l'œuvre, préparant les peintures qui devaient orner la salle de bain du cardinal Bibbiena, dessinant les mosaïques de la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, modelant pour le sculpteur florentin Lorenzetto les maquettes de deux statues que l'on voit aujourd'hui dans cette même chapelle Chigi; enfin occupé à faire les cartons de ces grandes tapisseries du Vatican qui, à elles seules, demanderaient tout un livre.

Léon X, dont la magnificence était sans bornes, désirait orner la chapelle Sixtine de tapisseries façon de Flandre, tissues de laine, de soie et d'or. Il en commanda les modèles à Raphaël, qui prit pour sujets le Massacre des innocents, l'Adoration des bergers, le Repas d'Émaüs, l'Ascension de Jésus-Christ et les principaux traits de la vie des apôtres. Évidemment préoccupé du voisinage de Michel-Ange, le peintre d'Urbin employa dans ces vastes compositions son style le plus ample et cette manière robuste, grande, hardie, un peu rude même, qui fut sa dernière manière. La *Mort d'Ananie*, la *Prédication de saint Paul*, que les mâles gravures de Nicolas Dorigny et de Gérard Audran nous dispensent de décrire, sont peut-être les plus belles de toute la suite. L'expression par le geste, par les attitudes, la dignité de l'ordonnance, la beauté du caractère dans les airs de tête, la signification de quelques détails sobres et bien choisis, ne sauraient aller plus loin. C'est ici qu'on découvre la trace des études que Raphaël avait faites à Florence d'après Masaccio. La figure de saint Paul et celle d'un Athénien qui, en l'écoutant les yeux fermés, paraît plongé dans les réflexions les plus profondes, sont empruntées l'une et l'autre au peintre florentin. Il en faut dire autant de la figure du proconsul Sergius dans la *Punition d'Élymas*, figure qui est prise tout entière dans le tableau de *Saint Félix* du Masaccio. Au moment où le magicien Élymas frappé d'aveuglement, cherche à tâtons son chemin avec la pantomime la plus expressive, le proconsul semble éclairé par les lumières du christianisme. Raphaël, en s'appropriant ces figures, les a légèrement modifiées sans doute, mais il n'a pris aucune peine pour dissimuler ses emprunts, comme s'il eût senti que de telles libertés lui étaient bien permises, à lui qui créait un fonds de richesses dans lequel puiseraient sans gêne et sans honte tous les peintres de l'avenir [2].

Deux de ses élèves, Bernard Van Orley et Michel Coxie, furent chargés par lui de surveiller l'exécution des tapisseries; elles devaient être fabriquées dans une manufacture d'Arras, d'où le nom d'*Arazzi* que leur donnent les Italiens. Les cartons, c'est-à-dire les grands dessins coloriés en détrempe qui servirent de modèles, furent découpés en bandes verticales pour la commodité des tisseurs; puis on les oublia dans la fabrique d'Arras, et ce fut seulement un siècle plus tard que Charles Ier, roi d'Angleterre, en acheta sept, ceux-là même qui, sauvés de la destruction comme par miracle, attirent aujourd'hui tant de voyageurs au palais de Hampton-Court... Mais, en vérité, il n'est pas facile de comprendre que Raphaël pût suffire à de pareils labeurs, même avec l'aide de son entourage. Aussi le voyons-nous résister aux instances du cardinal Cortèse qui le priait de venir peindre à Modène le couvent de Saint-Polydore, laisser inachevée la décoration de Saint-Sévère à Pérouse et demander de continuels délais aux religieuses du couvent de Monteluce, qui depuis plus de dix ans attendaient une *Assomption* [3].

En revanche, dès qu'il s'agissait d'obliger un ami, de venir en aide à un peintre, même inconnu, Raphaël se multipliait, et sa générosité devenait infatigable; il oubliait alors ses propres ouvrages. Et quant à ses élèves, il mettait une complaisance infinie à les redresser, à retoucher les contours de leurs figures, à leur

[1] On trouvera la description de ces deux édifices dans la vie de Raphaël, par M. Passavant.

[2] Voyez les belles remarques faites à ce sujet par Josué Reynolds dans son *Douzième Discours :* « On peut, dit-il, imiter Raphaël, même dans sa manière d'imiter les autres. »

[3] Raphaël mourut sans avoir trouvé le temps de mettre la main à ce tableau; mais ses deux héritiers Jules Romain et Penni le peignirent, sans doute d'après ses esquisses, et le livrèrent aux religieuses en 1524. Il est aujourd'hui au Musée du Vatican.



LA VIERGE DE SAINT SIXTE.

enseigner la grâce, à leur communiquer son génie incommunicable. Aimant son école comme on aime une famille, il en était chéri à son tour, et tandis que dans les rues de Rome on voyait passer Michel-Ange toujours seul et pensif, lui, Raphaël, quand il sortait pour aller chez le pape, il était escorté par cinquante peintres, et ce cortége lui donnait l'air du pontife de l'art environné de sa cour. Il avait du reste si bien discipliné ses élèves, qu'ils l'entendaient à demi mot. Souvent un léger croquis de sa main leur suffisait pour traduire toute sa pensée. L'école de Raphaël avait au surplus un second chef dans la personne de Jules Romain. Lui et le *Fattore* étaient les favoris de Raphaël, les aînés dans son estime et dans son affection. Le plus souvent c'était Jules qui tenait le pinceau, même pour des peintures que le maître devait signer. Ce fut lui qui exécuta, selon toute apparence, une partie de la *Sainte Famille* qui est au Louvre et dans laquelle on remarque en effet quelque chose de son coloris dur. On raconte que ce tableau, si célèbre sous le nom de *Vierge de Fontainebleau,* fut un monument de la reconnaissance de Raphaël pour François Ier, qui lui avait payé précédemment, avec une générosité royale, le *Saint Michel terrassant le démon.* Mais il résulte de nouveaux documents, découverts et mis au jour à Florence par le docteur Gaye, que la *Sainte Famille* et le *Saint Michel,* qui sont datés l'un et l'autre de 1518, auraient été faits pour Laurent de Médicis, duc d'Urbin, qui était alors en France, et lui auraient été expédiés sur des mulets, de Florence à Lyon, par les soins de Goro Gheri, de Pistoïa [1]. Maintenant, le duc d'Urbin avait-il commandé ces tableaux pour le compte du roi de France? Il est permis de le supposer, car on sait qu'ils figuraient à Fontainebleau du vivant de François Ier, et comme il n'est pas vraisemblable que le duc d'Urbin eût acheté des tableaux de Raphaël pour les revendre au roi, il faut croire, ou que le duc les offrit au roi en présent, ou que François l'avait chargé de les lui procurer, ce qui s'accorde alors avec le récit de Vasari. Toujours est-il que la correspondance de Gheri avec Laurent de Médicis détruit l'anecdote du P. Dan relative à l'acte de gratitude de Raphaël.

Quoi qu'il en soit, le *Saint Michel* et la *Sainte Famille,* du Louvre, sont peut-être les plus beaux ouvrages des dernières années de Raphaël. L'un respire la puissance et la grâce, la grâce d'un archange et la puissance irrésistible d'un envoyé de Dieu qui combat avec sérénité et triomphe sans effort. L'autre passe pour le chef-d'œuvre de ce qu'on appelle les *Saintes Familles.* Et que mettre au-dessus d'une peinture aussi belle, aussi pénétrante? Il semble qu'après l'avoir contemplée, on voudrait y jeter des fleurs, comme font ces deux anges qui sont venus, sans étonner personne, dans la maison du Seigneur, et dont la seule présence nous fait voir tout à coup une famille divine dans cette famille humaine.

Quelle souplesse de compréhension! Quelle universalité de génie! Le même artiste qui trouvait encore de si profondes expressions du sentiment chrétien, il vivait depuis quelques années dans l'étude de l'art antique. Nommé surintendant des antiquités de Rome par un bref de 1516, il présidait aux fouilles que le pape avait ordonnées, il veillait sur les ruines de la cité d'Auguste; lui-même il en dessinait avec amour les monuments mutilés, et sa passion pour les restes de l'art païen allait si loin, qu'il entretenait non-seulement dans toute l'Italie, mais jusqu'en Grèce, des dessinateurs chargés de copier pour lui statues et bas-reliefs. Dans le temps même où il achevait cette dernière *Sainte Famille,* Augustin Chigi lui donnait à peindre dans son palais de la Farnésine la fable de l'Amour et de Psyché. Raphaël, se pénétrant du génie antique, représentait, comme l'eût fait un artiste grec, toute l'intrigue de cette fable ingénieuse et charmante, telle que l'a écrite Apulée. Dans les pendentifs qui forment des triangles, il peignit à fresque les diverses péripéties du poëme, la jalousie de Vénus, ses plaintes à Junon, la beauté de sa colère lorsqu'elle monte sur son char tiré par deux colombes, ses prières à Jupiter qui la console; ensuite l'Amour qui se réfugie auprès du maître de l'Olympe et en obtient un baiser plein de tendresse, en attendant que les dieux, convoqués par

[1] *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI.* Firenze, 1840.

[1] Dans une lettre au pape, dont le projet fut plus tard retrouvé dans les papiers de Balthasar Castiglione, il déplorait dans les termes les plus nobles les dommages que les édifices antiques de Rome avaient éprouvés depuis onze ans qu'il habitait cette ville. Voir la curieuse dissertation publiée par l'abbé Francesconi : *Congettura chez una lettera, creduta di Baldassar Castiglione, sia di Raffaello da Urbino.* Firenze, 1793.

Mercure, se rassemblent pour juger la rivale de Vénus. Dans les lunettes des arcs, l'inévitable triomphe de l'Amour est exprimé par des Cupidons qui portent en guise de trophées les armes ou les attributs de chaque dieu : la foudre de Jupiter, l'épée de Mars, les marteaux de Vulcain, la massue d'Hercule, le caducée de Mercure, la flûte de Pan. Des festons de feuillages, des guirlandes de fruits et de fleurs, peints par Jean d'Udine, relient et encadrent tous les motifs de cette décoration gracieuse. Au plafond, Raphaël, ne voulant pas faire *plafonner* ses figures pour éviter sans doute l'inutile affectation des raccourcis, a simulé des tapisseries clouées sur lesquelles il a représenté *le Conseil des dieux* et *les Noces de Psyché*. Ici, l'Amour, accusé par sa mère, se défend devant ses juges par sa seule présence — que d'intelligences secrètes n'a-t-il pas dans les cœurs? — Mercure, qui prévoit le jugement, offre d'avance à Psyché la coupe d'ambroisie qui la met au rang des immortels. Là, c'est le mariage de Psyché qui est célébré par tous les dieux dans un banquet servi par les Grâces et dont Ganymède est l'échanson. Apollon fait entendre les accords de sa lyre, et, conduites par Vénus apaisée, les Muses viennent chanter le bonheur de cette divine mariée, qui épouse l'Amour.

Raphaël, dit Vasari, aima passionnément les femmes et ne sut jamais modérer ce penchant. Il avait déjà commencé la Loge de la Farnésine, que déjà le plaisir lui faisait négliger ses travaux. Augustin Chigi, connaissant la cause des distractions de son ami, pria lui-même la Fornarina de venir demeurer auprès de Raphaël, dans la villa où il travaillait : « Grâce à cet arrangement, ajoute le biographe, l'ouvrage fut mené à fin. » Si l'histoire est vraie, il faut convenir qu'elle s'accorde peu avec l'exécution de ces fresques où la main du maître se reconnaît en deux endroits seulement, et dont l'aspect dur, les tons crus, les carnations *brique* ne trahissent que trop la collaboration de Jules Romain.

Nous touchons ici aux derniers moments du grand peintre; mais sans regretter l'impossible énumération de tous les chefs-d'œuvre de son pinceau, nous ne pouvons passer entièrement sous silence *le Spasimo* qu'il fit, en 1517, pour un monastère de Palerme. On connaît les poétiques aventures de ce tableau. Le vaisseau qui devait le conduire à Palerme essuya une tempête et s'ouvrit en donnant contre un écueil. Tout périt, hommes et marchandises. Le tableau seul échappa au naufrage. La caisse qui le renfermait, portée par les flots sur la côte de Gênes, y fut repêchée et tirée à terre. On trouva la peinture intacte : « Il semble, dit le gracieux conteur, que les vents et la mer aient voulu respecter une œuvre aussi belle[1]. Les moines de Palerme, au bruit de cet événement, réclamèrent leur tableau; mais ils durent recourir à l'intervention du pape pour le ravoir des mains de ceux qui l'avaient sauvé. Rembarquée pour la Sicile, la précieuse toile fut placée enfin dans le monastère, où elle est plus renommée que le volcan de l'Etna. »

Parvenu au faîte de sa gloire, Raphaël méditait les fresques de la quatrième chambre du Vatican, dessinait la *Bataille de Constantin*, et s'occupait de la construction de la chapelle Chigi, lorsque le cardinal Jules de Médicis, qui fut pape sous le nom de Clément VII, le chargea de peindre *la Transfiguration*. Il s'agissait d'entrer en lutte avec Sébastien del Piombo, derrière lequel se cachait Michel-Ange, inventeur anonyme des compositions que devait exécuter le Vénitien. Depuis plus de trois siècles, en dépit de quelques reproches légitimes, le dernier tableau de Raphaël fait l'admiration du monde. L'art du graveur en a tellement popularisé la composition, que nous n'avons pas à la décrire. Mais comment en parler sans revoir aussitôt se peindre à notre esprit la radieuse figure du Christ illuminant le Thabor, suspendue en l'air et comme portée sur l'aile de Dieu; puis les trois disciples éblouis, terrassés par la lumière qui émane du visage et des vêtements du Fils de l'homme : vision glorieuse qu'Élie et Moïse peuvent seuls contempler. Sans doute le groupe inférieur des apôtres auxquels on amène un jeune possédé, et qui se déclarent impuissants à le guérir, forme un épisode touchant, un tableau qui, séparément, pourrait suffire à la renommée d'un grand peintre; mais pourquoi faut-il que ce drame terrestre soit assez peu lié avec le groupe supérieur, pour diviser l'admiration et troubler l'unité d'une si grande scène? Pourquoi faut-il aussi que, par complaisance pour le futur pontife, Raphaël ait

[1] « ... *Sino la furia de' venti et' onde del mare ebbero rispetto alla bellezza di tale opera.* » (Vasari.) — Ce beau tableau est aujourd'hui au Musée de Madrid. On ne sait en quelle circonstance il est sorti du monastère de Palerme.

introduit dans son tableau les deux figures des saints martyrs Julien et Laurent, et qu'il ait ainsi dérangé l'auguste symétrie de ce groupe à jamais sublime, où l'humanité se transfigure, où la divinité rayonne! La tête du Christ fut le suprême effort du génie de Raphaël. Après l'avoir achevée, il ne toucha plus les pinceaux, et la mort vint le frapper en ce moment, comme si le dernier terme de sa vie avait dû être marqué par la limite infranchissable de son art.

La mort de Raphaël, attribuée par Vasari à l'abus du plaisir, paraît avoir eu des causes plus naturelles. Il n'était guère vraisemblable, en effet, qu'un homme aussi fidèle à son attachement pour la Fornarina, eût poussé l'ardeur des folles amours jusqu'à en mourir d'une mort aussi rapide, aussi imprévue. Les documents produits par Longhena expliqueraient autrement la mort de Raphaël. S'il faut y ajouter foi, Raphaël, mandé au Vatican un jour qu'il était à la Farnésine, se serait rendu en toute hâte et d'une haleine auprès du pape, et arrivé en nage dans une salle humide et froide, il aurait gagné une de ces pleurésies qui à Rome sont si fréquentes, et qui sont, au mois de mars, presque toujours mortelles [1]. La maladie de Raphaël dura quinze jours, pendant lesquels Léon X envoya constamment demander de ses nouvelles. Rome entière partageait l'inquiétude et l'affliction du pape. Or il arriva que, dans ces mêmes jours, la partie du Vatican où se trouvent *les Loges*, s'affaissa tout à coup, de manière que Léon X qui l'habitait fut obligé d'en sortir précipitamment. Le peuple de Rome ne manqua pas de voir là un augure funeste pour celui qui avait été l'architecte et le peintre des *Loges* [2]. Raphaël cependant, se sentant près de sa fin, s'y prépara avec calme. Il assura d'abord l'avenir de la femme qu'il avait aimée; puis il partagea sa fortune entre ses parents d'Urbin et ses deux élèves les plus chers, Jules Romain et François Penni, auxquels il laissa tous les objets d'art qu'il possédait. Il institua Baldassare Turini da Pescia son exécuteur testamentaire; il choisit enfin pour lieu de sa sépulture une des chapelles de la Rotonde, et il affecta une somme d'argent à l'entretien de l'autel où il ordonna d'ériger une statue de la Vierge, que Lorenzetto devait sculpter. Après avoir ainsi fait connaître ses volontés dernières, il expira le 6 avril 1520, en ce même jour du vendredi saint qui avait été celui de sa naissance.

Le corps de Raphaël, dit Vasari, fut exposé dans la salle même où il avait coutume de peindre. Derrière le lit de parade, se trouvait le tableau de *la Transfiguration*, et de voir cette image vivante auprès de ce corps inanimé, cela déchirait le cœur, *faceva scoppiare l'anima di dolore*. Les funérailles furent encore plus touchantes que magnifiques, tant le deuil était profond, aussi bien dans le peuple qu'au Vatican. « Je suis à Rome, écrivait Castiglione à sa mère; mais il ne me semble plus y être depuis que mon pauvre Raphaël n'y est plus. » De l'ordre du pape, Bembo composa l'épitaphe qu'on lit sur la tombe du grand peintre, et qui finit par ces deux vers d'une latinité exquise :

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

CHARLES BLANC.

[1] On connaît le proverbe italien sur le soleil de mars : *Sole di marzo, se ti piglia, t'ammazzo*. Or c'est à la fin de mars que Raphaël tomba malade.

[2] On peut consulter sur ce sujet la curieuse lettre de Marc-Antonio Michiel de Ser Vettor à Antoine Marsilio. Elle est insérée dans l'ouvrage de M. Passavant et tirée de la *Notizia d'opere di disegno, da un anonimo*, etc., da Jacopo Morelli.



LA TRANSFIGURATION.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

1483, 28 mars. — Naissance de Raphaël.

1491, 7 octobre. — Il perd sa mère, Magia Ciarla.

1494, 27 juillet. — Giovanni Santi, son père, fait son testament. (Il est relaté dans l'ouvrage de Pungileone.)

1494, 1er août. — Mort de Giovanni Santi.

1496. — Raphaël entre dans l'école du Pérugin.

1500. — Raphaël se rend à Città di Castello, et il y peint le tableau de *Saint Nicolas* de Tolentino pour les Ermites et celui de *Jésus en croix* (avec deux anges, la Vierge, saint Jérôme et saint Jean) pour Saint-Dominique.

1502. — Raphaël est appelé par Pinturicchio, à Sienne, pour travailler aux peintures de la Bibliothèque.

1504. — Tableau du mariage de la Vierge, appelé *le Sposalizio,* peint par Raphaël pour l'église de Saint-François, à Città di Castello.

1504, 1er octobre. — Jeanne della Rovere, sœur de Guidobal de Montefeltro et femme de Jean della Rovere, préfet de Rome, donne à Raphaël une lettre de recommandation pour Pierre Soderini, gonfalonier de la république de Florence. Raphaël connaît à Florence Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile di San Gallo, Lorenzo Nasi, Taddeo Taddei. Il reçoit l'hospitalité chez ce dernier. Il se lie d'amitié avec Fra Bartolomeo.

1505. — Retour à Urbin. Raphaël y fait la connaissance du comte Balthasar Castiglione, auteur du livre intitulé *el Cortegiano.* Il va à Pérouse peindre une fresque dans l'église de Saint-Sévère, monastère des Camaldules.

1505. — Raphaël fait un tableau de la Vierge entre saint Nicolas et saint Jean-Baptiste, pour la chapelle Possidei dans l'église des Pères Jésuites de Pérouse.

— 29 décembre. — Les religieuses de Monteluce, près Pérouse, lui demandent un tableau de l'Assomption et lui font par avance un premier paiement.

1506. — Raphaël à Florence. Il peint *la Vierge au jardin,* pour en faire présent à son hôte Taddeo Taddei. C'est sans doute à la même époque que se rapporte *la Vierge au chardonneret* peinte pour Lorenzo Nasi.

1507. — Commencement de la seconde manière de Raphaël. Tableau de *Jésus porté au tombeau* fait à Pérouse pour la dame Atalante Baglione.

1508. — La Vierge dite *la Belle jardinière.* M. Passavant en a rectifié la date, qu'on croyait être 1507.

Raphaël écrit de Florence à son oncle maternel Simone di Battista di Ciarla. La lettre est du mois d'avril.

Il peint dans la manière de Fra Bartolomeo *la Vierge au baldaquin* pour la famille des Dei, de Florence.

Vers le milieu de l'année, Raphaël reçoit une lettre de Bramante qui l'appelle à Rome.

Le 1er septembre, il écrit de Rome à François Francia, de Bologne, pour lui accuser réception du portrait dudit François. Il parle de l'échange que les deux peintres devaient faire de leurs portraits.

De 1508 à 1511, Raphaël peint les fresques de la chambre *della Signatura*, au Vatican. Il commence par la Dispute du Saint-Sacrement, et fait ensuite l'École d'Athènes, le Parnasse, la Jurisprudence.

1511. — Augustin Chigi, banquier siennois, fait peindre à Raphaël, dans un salon du palais appelé plus tard *la Farnesina,* une fresque représentant Galatée sur les eaux.

Portrait de Jules II.

Le jour de la Toussaint de cette même année, les fresques de Michel-Ange, à la voûte de la chapelle Sixtine, sont découvertes.

Raphaël essaie de s'approprier la manière de Michel-Ange en peignant la figure d'*Isaïe* dans l'église de Saint-Augustin.

1512. — Fresque des Prophètes et des Sibylles dans l'église Sainte-Marie-de-la-Paix.

Madone de Foligno.

Raphaël entreprend la décoration de la chambre du Vatican dite chambre *de l'Héliodore.* Il y représente, sur deux des quatre faces, Héliodore chassé du temple et le Miracle de Bolsène.

1513. — Mort de Jules II, le 20 février.

— 11 mars. — Jean de Médicis est élu pape sous le nom de Léon X.

Raphaël achève la chambre de l'Héliodore. Il représente, sur les deux autres faces, la Délivrance de saint Pierre et la Défaite d'Attila.

Tableau de la Vierge dite *au poisson* peint pour l'église Saint-Dominique de Naples.

Tableau de la *Sainte Cécile* fait pour l'église S. Giovanni in Monte, de Bologne, et adressé par Raphaël au Francia.

C'est aussi dans ce temps-là, suivant toute apparence et selon le dire de Vasari, que Raphaël exécuta la *Vision d'Ézéchiel* pour un gentilhomme de Bologne, Vincenzio Ercolano, bien que Malvasia assigne à cet ouvrage la date de 1510.

1514. — Lettre curieuse de Raphaël à son oncle Simone di Ciarla.

Mort du Bramante. Raphaël est chargé de la construction de la cour de Saint-Damaze au Vatican. Il construit *les Loges* et en commence la décoration avec l'aide de ses élèves.

1515. — Raphaël est nommé architecte de Saint-Pierre.

Albert Durer envoie son portrait, peint à gouache, à Raphaël, qui lui offre en retour deux dessins à la sanguine.

Léon X se rend à Florence et y fait venir Raphaël pour concourir, avec d'autres architectes, à la construction de la façade de Saint-Laurent.

1515. — Cartons pour les tapisseries du Vatican appelées *Arazzi.*

1516. — Raphaël est nommé surintendant des antiquités de Rome, et il est chargé de surveiller, de diriger les fouilles ordonnées par le pape. — Il dessine des mosaïques pour la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple.

Peinture du *Portement de croix* appelé *lo Spasimo di Sicilia*, parce qu'il fut fait pour un monastère de Palerme.

1517. — Fresques de la troisième chambre du Vatican, dite chambre de *Torre Borgia.* Raphaël y représente l'Incendie du Borgo, la Défaite des Sarrasins au port d'Ostie, le Couronnement de Charlemagne, la Justification de Léon VI.

Vers cette époque a dû être faite la Vierge de Saint-Sixte, qu'on appelle communément *la Madone de Dresde* parce qu'elle est au Musée de cette ville.

1518. — Portrait de Léon X, représenté assis, ayant auprès de lui deux de ses cardinaux.

Pour Laurent de Médicis, duc d'Urbin, Raphaël peint le *Saint Michel* terrassant le démon, et la Sainte famille, connue sous le nom de *Vierge de Fontainebleau.* Le 19 juin, ces deux tableaux sont expédiés à Laurent de Médicis, alors en France, et partent pour Lyon, à l'adresse de la maison Barthalini.

Nouvelles fresques de Raphaël à la Farnésine. Il y représente la fable de l'Amour et Psyché.

1519. — Raphaël poursuit la construction et la décoration de la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple. Il com-

mence le tableau de *la Transfiguration*, commandé par le cardinal Jules de Médicis.

Dessins pour les fresques de la salle de Constantin, peinte après la mort de Raphaël par Jules Romain et Penni.

1520, 6 avril. — Mort de Raphaël.

PRINCIPAUX OUVRAGES A CONSULTER POUR LA VIE DE RAPHAEL

Vasari, *le Vite de' più eccelenti pittori*, etc. La dernière édition qui se publie à Florence est laborieusement annotée et renferme beaucoup d'éclaircissements et de renseignements utiles.

Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura*. Milano, in-4°, 1585.

Malvasia, *Felsina pittrice, vite de pittore bolognesi*. In Bologna, in-4°, 1678, à l'article *Francia*.

Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, au tome 6 de l'édition de Milan, in-8°, 1811.

Comolli, *Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note di Angelo Comolli*. Roma, 1790, in-4°.

Lanzi, *Storia pittorica della Italia*. Milano, in-8°, 1824.

Cet ouvrage est traduit en français par Mme Armande Dieudé. Paris, 1824.

Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino*. Roma, in-8°, 1822.

Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nel palazzo Vaticano*, etc. Rome, in-8°, 1751.

Taja, *Descrizione del palazzo Vaticano*.

Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, la dernière édition.

Longhena, traduction italienne du précédent, corrigée, augmentée et enrichie de notes.

Pungileone, *Elogio istorico di Raffaello Santi da Urbino*. Urbino, in-8°, 1829.

Bottari, *Lettere pittoriche*.

Passavant, *Rafael von Urbino und sein vater Giovanni Santi* (Raphaël d'Urbin et son père Jean Santi). Leipsick, Brockaus, 1839.

Cet ouvrage est sans contredit le plus complet de tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour sur Raphaël.

Richardson, *Traité de la peinture*. Amsterdam, in-8°, 1828.

Rumohr, *Recherches italiennes* (en allemand).

Gaye, *Carteggio inedito d'artisti, dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1840.

Dumesnil, *Histoire des amateurs italiens*. Paris, Renouard, 1853.

Mengs, *Réflexions sur Raphaël, Tableaux de Madrid*, etc.

Reynolds, *Discours sur la peinture*, 1787.

Francesconi, *Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglione, sia di Raffaello*. Roma, 1799.

OUVRAGES DE RAPHAEL

QUI SE TROUVENT DANS LES GALERIES PUBLIQUES OU PRIVÉES DE L'EUROPE

ROME.

Musée du Vatican, à Rome. — *Le Couronnement de la Vierge*. Cet ouvrage est de la première jeunesse de Raphaël. Il le fit à dix-sept ans, pour l'église des Bénédictins de Pérouse. Il est un de ceux qui furent portés au Louvre à la suite de nos conquêtes.

Les Mystères. C'est aussi des Bénédictins de Pérouse que provient ce tableau. Il est divisé en trois sujets : *la Salutation angélique, l'Adoration des mages, la Présentation au temple*.

Les Trois vertus théologales. Ce sont trois petits sujets allégoriques que Raphaël peignit en grisaille au bas de son tableau de la Déposition de croix, ou *Jésus porté au tombeau*, qui appartient à la famille Borghèse. La Foi, l'Espérance et la Charité sont chacune accompagnées de deux figures d'anges qui les symbolisent.

La Vierge de Foligno. Tableau en hauteur qui était peint sur bois et qui a été transporté sur toile. Il ornait d'abord l'église d'Araceœli à Rome, d'où il passa en 1565 dans celle de Foligno. Il a figuré au Louvre dans le musée Napoléon; mais la victoire, qui nous l'avait donné, nous l'a repris. On sait qu'il fut commandé au peintre par Sigismond Conti, secrétaire de Jules II.

La Transfiguration. Elle est peinte sur bois. De l'église Saint-Pierre in Montorio, elle fut transportée à Paris, et reprise en 1815, les experts l'estimèrent 1,500,000 francs. Mais de tels morceaux sont au-dessus de toute estimation.

Galerie des Tapisseries.— On en connaît les sujets par les estampes de Dorigny et de Simon Gribelin. Elles étaient au nombre de vingt-cinq; les Italiens leur donnent le nom d'*Arazzi*, parce qu'elles furent fabriquées à Arras sous la surveillance de Bernard van Orley et de Michel Coxie, élèves de Raphaël. En 1527, lors du sac de Rome, ces précieuses tapisseries furent enlevées par le connétable de Bourbon. Trois furent vendues à des juifs qui les brûlèrent pour en retirer l'or, car le tissu était d'or, de soie et de laine. Les vingt-deux autres furent sauvées par le cardinal Braschi.

Quant aux cartons composés par Raphaël, pour servir de modèle aux tisseurs, on sait qu'il y en a sept en Angleterre, au château de Hampton-Court.

Loges. On donne ce nom aux cinquante-deux sujets que Raphaël fit peindre à fresque sur ses dessins dans les treize petites coupoles qui surmontent les Loges de la cour Saint-Damaze, au Vatican. Nous en avons parlé. Elles sont connues par les gravures d'Aquila, de Chaperon et de Meulemeester. On les appelle aussi *la Bible de Raphaël*.

Chambres. Les fresques qui les décorent sont décrites minutieusement par Bellori. Nous en avons parlé suffisamment. Elles sont gravées par Volpato. Marc-Antoine a gravé *le Parnasse*.

On trouve encore des fresques de Raphaël dans quelques églises de Rome.

A Sainte-Marie-de-la-Paix sont *les Prophètes* et *les Sibylles* dont nous avons parlé.

A Saint-Augustin, l'*Isaïe*.

A Sainte-Marie-du-Peuple, on montre des mosaïques dont Raphaël fournit les dessins, et deux statues, celles d'Élie et de Jonas, que le sculpteur Lorenzetto exécuta sur le modèle que lui en donna Raphaël.

Les fresques de Raphaël à la Farnésine avaient beaucoup souffert. Elles ont été restaurées par Carle Maratte et n'en sont pas meilleures. Nous en avons donné, sinon la description, du moins une idée dans le cours de la biographie qui précède. C'est à Bellori (*Descrizione delle imagini*, etc.) que nous renverrons le lecteur jaloux de connaître ces compositions dans tous leurs détails.

Galerie Borghèse. — *Le Christ porté au tombeau*, ou la *Déposition de croix*. Ce tableau, peint sur bois, est signé *Raphaël Urbinas, pinxit*, MDVII. Il fut acheté par Paul V. Il se terminait autrefois en cintre, et cette partie supérieure du tableau représentait Dieu le Père les mains élevées; elle est restée à Pérouse. Dans le bas était, nous l'avons dit, une frise peinte en grisaille, qui est aujourd'hui au Vatican et qui représente la Foi, l'Espérance et la Charité.

PALAIS BARBERINI. — *Le Portrait de César Borgia*, *la Fornarina*. C'est un des deux portraits que Raphaël nous a laissés de cette femme célèbre. Elle est assise dans un bosquet de myrthe et de laurier. Un fichu à raies jaunes encadre gracieusement sa tête. Elle tient sa main droite contre sa poitrine, et son bras gauche, orné d'un bracelet d'or, est posé sur ses genoux, que recouvre une draperie pourpre. Raphaël a signé ce portrait.

GALERIE SCIARRA. — *Le Joueur de violon*. C'est un des plus beaux portraits de Raphaël. Il a été gravé de nos jours avec beaucoup de talent par M. Pollet, ex-pensionnaire de Rome. Le personnage représenté est, dit-on, un improvisateur qui avait le privilége d'amuser les loisirs du pape et qui excellait à s'accompagner du violon. Ce portrait est daté de 1518.

ACADÉMIE DE SAINT-LUC.—On y montre une composition de Raphaël qui représente saint Luc peignant une Vierge. Raphaël y a mis son propre portrait.

FLORENCE.

GALERIE DE FLORENCE. On l'appelle aussi galerie *degl' Uffizi*. On n'y compte pas moins de six ouvrages de Raphaël.

Le Portrait de Madeleine Doni, dame florentine, en demi-figure, avec des bagues aux doigts et une croix attachée au cou par un ruban. Dans le goût de Léonard de Vinci.

La Vierge au chardonneret. C'est le tableau dont Raphaël fit présent à Lorenzo Nazi. Il est peint sur bois; il a été gravé dans le vrai sentiment du maître, par M. Achille Martinet.

Sainte famille. La Vierge est assise; l'enfant Jésus l'embrasse, et saint Jean-Baptiste est aux pieds de l'enfant. Ce tableau est sur bois.

Saint Jean dans le désert. Vasari a parlé de ce tableau Il fut fait pour le cardinal Colonna, et il se trouve dans la galerie des Médicis depuis 1589. Le saint est assis et vu de face. Peint sur toile.

Le Portrait de Jules II. C'est l'original du portrait dont on voit plusieurs répétitions fort belles à Naples, à Londres et à Florence même, dans la galerie Pitti.

La Fornarina. Elle est représentée portant sur l'épaule une fourrure.

Tous ces tableaux de Raphaël sont dans *la Tribune*, qui est l'endroit réservé aux chefs-d'œuvre.

GALERIE PITTI.—C'est la galerie particulière du grand-duc de Toscane. On y trouve jusqu'à onze tableaux de Raphaël : six portraits, qui sont ceux d'Angelo et de Madalena Doni; celui de Tommaso Fedra Inghirami, qu'on appelait le Cicéron de son temps; celui du cardinal Bernardo di Bibiena, dont Raphaël dut épouser la nièce; enfin ceux des papes Jules II et Léon X. Le premier est une simple répétition ou copie du portrait qui est au musée *degl' Uffizi*.

Quant au portrait de Léon X, c'est le plus célèbre de tous ceux du maître. Le pape y est assisté des deux cardinaux Jules de Médicis et Rossi. On raconte que ce portrait ayant été commandé au peintre par les Médicis, pour être envoyé en présent au duc de Mantoue, Octavien de Médicis le trouva si beau, qu'il y fit substituer une copie, mais une copie par André del Sarte. Cette belle copie, deux fois précieuse, fut envoyée à Mantoue. Elle est aujourd'hui à Naples. Jesi a gravé l'original, et d'une façon admirable. Outre ces six portraits, la galerie Pitti renferme :

La Vision d'Ezéchiel, dont parle Vasari. C'est un petit tableau, mais d'un grand style, que Raphaël peignit pour Vincenzio Ercolano, de Bologne.

La Vierge au baldaquin. Elle est ainsi nommée parce que le peintre, à l'exemple de Fra Bartolomeo, a placé la Vierge sous un dais.

La Vierge del l'impannata. C'est le nom qu'on lui donne à cause du rideau de la fenêtre en carreaux de papier que le peintre y a mise.

La Vierge à la chaise, regardée comme le chef-d'œuvre de Raphaël. Des nombreuses gravures qui en ont été faites, tout le monde connaît celles de Raphaël Morghen et de Desnoyers.

La Madona del Viaggio. Les Italiens l'appellent ainsi parce que le grand-duc Ferdinand III aimait cette madone au point de la porter partout avec lui dans ses voyages pour en faire son prie-dieu. Elle est vue jusqu'à mi-corps et presse l'enfant contre son cœur.

MUSÉE DEGLI STUDI, A NAPLES. Il y a dans ce musée, comme dans la galerie de Florence, un appartement réservé aux chefs-d'œuvre de l'art, aux *capi d'opera*. C'est donc là qu'ont été placées les deux *Saintes familles* de Raphaël que possède le musée, savoir :

Une Sainte famille dans laquelle se trouve sainte Anne, mais qui n'a pas de nom particulier, et *une Madone* qui est représentée tenant dans ses bras le petit Jésus qui bénit saint Jean agenouillé.

Le Portrait de Tébaldeo, le poëte, et un portrait de cardinal.

MUSÉE BRERA, A MILAN.—*Le Sposalizio* ou Mariage de la Vierge. Nous en avons parlé dans la biographie qui précède ce travail. Le tableau fut peint en 1504.

PINACOTHÈQUE DE BOLOGNE.—*Sainte Cécile*. Nous avons dit que Raphaël peignit ce tableau pour l'église San Giovanni in Monte. On sait que les instruments de musique qui sont aux pieds de la sainte, ont été exécutés par Jean d'Udine. *La Sainte Cécile* était peinte sur bois; elle fut transportée sur toile dans le temps qu'elle figurait au musée Napoléon.

MUSEO DEL REY, A MADRID.— Ce musée est presque aussi riche que ceux de Rome et de Florence en ouvrages de Raphaël. On n'y trouve pas moins de trois portraits et de sept tableaux. Les trois portraits représentent des personnages sans nom, bien qu'on ait cru y reconnaître les traits du jurisconsulte Bartolo, de Balthasar Castiglione et du cardinal Jules de Médicis, depuis Clément VII. (Voyez les musées d'Espagne, par Viardot.)

Une Sainte famille au milieu des ruines de la religion païenne. On y remarque une banderole que tient le petit saint Jean et sur laquelle sont écrits ces mots : *Ecce agnus Dei*.

La Vierge au poisson. C'est une des plus fameuses et des plus importantes Vierges du grand maître. La composition est de six figures. Elle est fort bien gravée par Frédéric Lignon et par Desnoyers.

La Vierge à la perle. On ne sait d'où lui vient ce nom: c'est sans doute du mot qu'aurait dit en la voyant Philippe IV : « Ceci est ma perle. »

La Vierge à la rose, ainsi nommée parce que Marie tient à la main une rose.

Une petite *Sainte famille* faite comme une miniature. Ce tableau, peint sur bois, est mal conservé.

La Visitation. Ce tableau, également connu par la belle gravure de Desnoyers, était placé autrefois à l'Escurial, ainsi que les *Vierges* dont nous venons de parler. Il est d'une parfaite conservation. On lit au milieu de la composition les grandes lettres d'or *Marinus Braconius f. f.* (*fecit facere*), c'est le nom du donataire.

Le Spasimo de Sicilia. Nous avons dit que cette grande composition fut faite pour un monastère de Palerme et comment elle échappa, comme par miracle, au naufrage du vaisseau qui la portait. Le Louvre a possédé pendant quelque temps ce chef-d'œuvre, qui en est vraiment un, même pour Raphaël. Il fut alors habilement transporté sur toile, car il était peint sur panneau.

Galerie de Dresde. — *La Vierge de Saint-Sixte.* Ce tableau peint pour les Bénédictins du couvent de Saint-Sixte, à Plaisance, leur fut acheté en 1754 par Auguste III, roi de Pologne, pour 40,000 écus romains, qui font 200,000 livres de France et représenteraient aujourd'hui le double de cette somme. Il est peint sur toile et porte neuf pieds de haut sur sept.

Musée de Berlin. — On se flatte de posséder dans ce musée jusqu'à cinq tableaux de Raphaël ; mais il n'est aucun de ces morceaux qui ne soit contesté et contestable, à l'exception d'une *Adoration des bergers* peinte à la détrempe sur une fine toile de soie. Elle ornait le maître-autel de l'église de Ferentillo, près de Spolète. Cette *Adoration* est un ouvrage de la jeunesse de Raphaël; elle est dégradée et même effacée en certains endroits, au point qu'il n'en reste guère que le dessin.

Pinacothèque de Munich.— Cette riche galerie contient dix tableaux attribués à Raphaël, mais qui la plupart sont aussi contestables. Nous citerons particulièrement une variante de *la Vierge à la chaise* : les Bavarois en parlent avec la plus vive admiration; elle a coûté 64,000 florins; *la Vierge* dite *de Dusseldorf*, qui représente Marie assise à terre et sainte Élisabeth agenouillée qui entourent leurs jeunes fils; saint Joseph debout est appuyé sur un bâton. Nous mentionnerons aussi une petite *Madone.*

Galerie du Belvédère, à Vienne. — *Sainte Marguerite.* Elle est représentée dans une caverne, triomphant du diable au moyen d'un crucifix qu'elle lui montre; le diable est couché à ses pieds sous la figure d'un dragon.

Sainte famille. L'enfant Jésus est debout dans une prairie, à côté de la Vierge, qui est assise. Saint Jean, un genou en terre, lui présente une croix de roseaux qu'il reçoit d'un air gracieux. Le fond du tableau est un paysage. Ce tableau nous paraît être le même que celui de la galerie Bridgewater.

Sainte famille au palmier. La Vierge, un genou en terre, incline l'enfant Jésus vers le petit saint Jean, agenouillé, qui lui présente des fruits et que saint Joseph soutient par le bras gauche.

Musée du Louvre.— On y compte jusqu'à onze tableaux de Raphaël, savoir :

La Belle jardinière. Cette Vierge, de la première manière de Raphaël, passe pour être celle dont parle Vasari, qui aurait été peinte pour un gentilhomme siennois et que Rodolfi Ghirlandajo aurait achevée. Le tableau est signé *Raphaello Urb.*, et plus haut, sur la bordure du vêtement de la Vierge, *MDVII.* L'auteur de la Notice des tableaux du Louvre induit de cette signature que *la Belle jardinière* n'est pas le tableau fait pour Sienne: « Un peintre, dit-il, ne signe pas un tableau inachevé. » Cela est vrai en général; mais la raison ne serait pas bonne dans la circonstance présente, car il était bien naturel que l'auteur de *la Belle jardinière,* laissant son œuvre inachevée, prît soin de la signer, précisément parce qu'il en confiait l'achèvement à un autre. Ce qui est concluant, c'est que Raphaël ne quitta Florence qu'après le mois d'avril 1508. *La Belle jardinière* a été gravée admirablement par Desnoyers.

La Vierge au linge. C'est le nom que l'on donne ordinairement au tableau qui la représente le front ceint d'un diadème et soulevant le voile qui couvre le sommeil de Jésus. Gravé par Fr. Poilly et par Desnoyers.

La Vierge de Fontainebleau. On l'appelle ordinairement la grande *Sainte famille* du Louvre, parce qu'elle orna dans le principe la chapelle de Fontainebleau. Des bribes de correspondance citées par M. Gaye dans le *Carteggio d'artisti*, il résulte que cette *Sainte famille* fut peinte en 1518 et commandée à Raphaël (sans doute pour François Ier) par Laurent de Médicis, duc d'Urbin. On sait quelle belle estampe en a gravée Gérard Edelinck.

La Vierge, l'Enfant et sainte Élisabeth. Ils caressent tous trois le petit saint Jean. Il paraît démontré que ce tableau a été peint par un élève de Raphaël — Garofalo peut-être — sur les dessins du maître. Collection de Louis XIV.

Sainte Marguerite. Elle est debout, tenant une palme et mettant le pied sur un monstre béant. Gravé par Prenner.

Saint Michel. Petit tableau où l'on voit un archange, couvert de son armure, qui frappe un dragon de son épée. On aperçoit dans le fond une ville enflammée. Collection de Louis XIV.

Saint Georges. Pendant du précédent. Ce saint, monté sur un cheval blanc et armé d'un cimeterre, combat un dragon. Derrière ce tableau, dit la notice, on apercevait, il y a quelque temps encore, les traces d'un damier, ce qui fait penser que c'est là le tableau dont parle Lomazzo et qu'il veut désigner en disant que Raphaël peignit un saint Georges sur le revers d'un damier pour Guidobaldi de Montefeltro. Collection de François Ier.

Saint Michel terrassant le démon. Il est ailé, couvert d'une armure de fer et d'or, et il va frapper de sa lance le démon qui est renversé par terre et qu'il touche à peine du bout de son pied. Ce tableau fut fait en même temps que *la Sainte famille* et pour Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Il est signé *Raphaël Urbinas pingebat MDXVIII.* Collection de François Ier. Gravé par Rousselet et Larmessin.

Portrait de Balthasar Castiglione. Il a une toque noire, une longue barbe et une robe garnie de fourrure. Il est vu de trois quarts et en buste. Gravé par Larmessin et autres. Collection de Louis XIV. Ce portrait avait appartenu à Charles Ier; il fut acheté à sa vente par un amateur d'Amsterdam, et plus tard revendu à Mazarin.

Portrait de Jeanne d'Aragon, petite-fille de Ferdinand Ier, roi de Naples, mariée au prince Ascanio Colonna. Elle porte de longs cheveux et une toque de velours rouge ornée de pierres précieuses. Elle est, en robe de velours rouge, assise et une main appuyée sur son genou. Dans le fond, une femme appuyée sur une balustrade, et un jardin. Gravé par Raphaël Morghen. Peint sur bois, puis transporté sur toile. Ce tableau faisait partie de la collection de François Ier.

Portrait d'un jeune homme. Il a les cheveux blonds et porte une toque noire. Il est accoudé, et sa tête repose sur sa main droite. Gravé par Nicolas Edelinck, et tout récemment par M. Charles Nordlinger, excellent graveur de Stuttgard.

Portraits d'hommes. Deux hommes nus à mi-corps : l'un. tenant la main gauche sur la garde de son épée, désigne de la droite un objet qu'on ne voit point; l'autre pose la main gauche sur l'épaule de son compagnon.

Ce double portrait était désigné autrefois par Lépicié (Catalogue des tableaux du roi) sous la dénomination de *Raphaël et son maître d'armes.* Mais il n'est pas certain ni que la peinture soit de Raphaël, ni qu'elle représente l'artiste, et l'on croit y reconnaître l'ouvrage du Pontorme. Collection de François Ier.

Galerie nationale de Londres. — *Sainte Catherine d'Alexandrie.* Elle est représentée appuyée du bras gauche sur la roue, instrument de son martyre. Grandeur, trois quarts de nature. Cette peinture est de la seconde manière de Raphaël. Elle faisait partie de la collection Aldobrandini dans le palais Borghèse à Rome, d'où elle passa en diverses mains, et enfin dans celles de M. Beckford, qui la vendit au gouvernement anglais en 1839. Le duc de Devonshire en possède un dessin original, et le Louvre en possède un carton fini. Gravé par Desnoyers.

Portrait de Jules II. Ce n'est qu'une des nombreuses répétitions du beau portrait qui est à Florence au palais Pitti, et il va sans dire qu'elle est exécutée par les élèves de Raphaël. Gravé par Chataigner et autres.

La Vision du chevalier. Il est endormi au pied d'un laurier et couvert de son armure. A sa gauche est une figure de femme tenant une épée et un livre, et à sa droite une autre femme plus jeune tient une branche de myrthe. Fond de paysage. Au-dessous de cette peinture est le dessin à la plume d'après lequel elle a été exécutée. Gravée par M. Gruner.

Le Massacre des innocents. C'est une portion d'un des cartons que Raphaël avait peints à la gouache pour servir de modèle aux tapisseries du Vatican. Les figures en sont plus grandes que nature. Gravé par E. Baudet et autres.

Galerie Bridgewater, appartenant à lord Ellesmere. On y compte quatre Raphaël, mais qui ne sont pas tous également incontestables.

Sainte famille au palmier. Saint Joseph présente quelques fleurs à l'Enfant. Tableau rond, peint sur bois et transporté sur toile.

Il provient de la galerie Crozat et de la galerie d'Orléans. Ce tableau nous a paru douteux.

Sainte famille. La Vierge soulève le voile qui couvrait le sommeil de l'enfant Jésus. Ce tableau a toutes les apparences d'une copie. Il vient de la collection de sir Joshua Reynolds.

La Belle Vierge. La Vierge et l'enfant Jésus, à qui saint Jean rend son hommage. Cette peinture, faite pour le duc d'Urbin, a successivement appartenu au roi d'Espagne, à Gustave-Adolphe, à Christine de Suède, et c'est en dernier lieu des galeries Crozat et d'Orléans qu'elle est passée dans la galerie Stafford, dont la galerie Bridgewater n'est qu'une partie. Gravé par Pesne.

La Vierge avec l'Enfant, provenant aussi de la galerie du Palais-Royal et gravé par Romanet. Peint sur bois et transporté sur toile.

Les tableaux de Raphaël ne se sont jamais produits dans des ventes publiques, si ce n'est dans celle qui fut faite de la collection de Charles Ier après sa mort. Les prix de cette vente ne nous sont pas connus. Mais nous avons vu plus haut que *la Madone de Saint-Sixte* fut achetée 200,000 liv. par le roi de Pologne.

En revanche, les dessins de Raphaël ont figuré dans les ventes, et voici quelques prix.

Vente Ch. Coypel, 1752.—Une première pensée du tableau de *la Messe*, ou *Miracle de Bolsène*, peint dans les salles du Vatican. Le trait arrêté à la plume et les ombres à l'encre de Chine. Provenant des cabinets Stella et d'Orléans. 300 liv.

Les deux groupes de Sibylles que Raphaël a peints à Rome dans l'église Sainte-Marie-de-la-Paix. Même provenance. 121 liv.

Une tête d'homme, vue de profil, de grandeur naturelle, dessinée au crayon noir et rehaussée de blanc. Fragment de carton. 251 liv.

Vente Mariette.— *Jésus dans sa gloire avec la Vierge et plusieurs saints.* Dessin de la partie supérieure de *la Dispute du Saint-Sacrement*, exécuté au bistre et rehaussé de blanc. 300 liv.

Superbe composition de vingt figures pour la partie inférieure du même tableau. 1,279 liv. 19 s.

Loth sortant de Sodome, dessin au bistre, rehaussé de blanc. 280 liv.

La Bénédiction d'Ésaü. Sujet en travers, fait de même. 100 liv.

Jésus-Christ mort sur les genoux des saintes femmes. 230 liv.

Trois sujets à la plume : l'un est la mort d'Adonis, l'autre une étude de seize figures pour *la Dispute du Saint-Sacrement ;* la troisième représente des figures nues qui ont servi pour des figures d'apôtres dans un tableau de ce maître qui est à Florence. Gravés par Caylus. 1,261 liv.

Le Martyre de saint Étienne. Sujet en travers, à la plume. 250 liv.

Deux grosses têtes d'anges pour le sujet d'*Héliodore* et une autre pour *la Dispute;* à la pierre noire, rehaussée de blanc. 195 liv.

Quatre têtes d'hommes et de femmes pour *la Transfiguration.* 150 liv.

Les Noces d'Alexandre et de Roxane. Sujet en travers, bien conservé, à la plume et au bistre, de même grandeur que l'estampe qui en est gravée dans le recueil de Crozat. 1,250 liv.

Vente de Guillaume II, roi de Hollande. — Étude de tête de jeune fille, 350 florins.

Portrait d'un homme âgé, 3,200 flor., soit 6,560 fr. — *Sainte famille*, 605 flor.— *La Sœur de Raphaël*, 500 flor.

Étude de la tête de saint Jean, 670 flor. — Idem d'une madone, 410 flor.

La Vierge au poisson, 590 flor. — *La Vierge et l'enfant Jésus,* 690 flor.

La Sœur de Raphaël, 670 flor.—Même portrait, 770 flor.

Étude d'une tête de madone, 1,700 flor.

L'*Évanouissement de la Vierge* et une feuille d'études. 1,230 flor.

Le Christ au tombeau, 6,900 flor.

Saint Michel terrassant le démon, 430 flor.

Portrait de Bramante, 360 flor. — Tête d'ange, 600 flor. — *Zoroastre* et autres figures, 200 flor.

Études de figures académiques, 1,510 flor.

Timoclès et Alexandre-le-Grand, 280 flor.

Étude de moine, 380 flor. — *Passage de la mer Rouge.* 400 flor. — *L'Annonciation*, 1,075 flor. — *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, 250 flor.

Les élèves de Raphaël sont : Jules Romain, François Penni, dit *le Fattore*, Luca Penni, Perino del Vaga, Jean d'Udine, Polidore de Caravage, Pellegrino de Modène, Bagna Cavallo, Vincenzo di San Giminiano, Timoteo della Vite, Raffaello dal Colle, Pietro della Vite, Garofalo, Gaudenzio Ferrari, Jacomone da Faenza, Marc-Antoine le graveur, Bernardino Luini, Balthasar Peruzzi, Pier Campana, Michel Coxie, Bernard van Orley, Mosca, Pistoia, Andrea de Salerne, Vincenzo Pagani, etc.

Les graveurs qui ont reproduit les œuvres de Raphaël sont innombrables, et il ne faudrait pas moins qu'un livre entier pour énumérer toutes les pièces gravées d'après ce grand maître; aussi nous ne signalerons ici que les principales, en commençant par les fresques.

La Dispute du Saint-Sacrement a été gravée par George Ghisi, dit le Mantouan.

L'École d'Athènes, par le même et par Jean Volpato.

Le Parnasse, par Jacques Mathan.

Le Miracle de Bolsène, par Aquila et par Raphaël Morghen.

Héliodore chassé du temple, par Jean Volpato et par Friquet.

Attila effrayé par l'apparition des apôtres Pierre et Paul, gravé par Samuel Bernard et par Jean Volpato.

La Délivrance de saint Pierre, par Jean Volpato.

L'Incendie del Borgo, par le même, et la *Bataille de Constantin* par Cavalleris.

Raphaël Morghen a gravé sous la direction de Volpato, son maître, les quatre grandes allégories peintes dans la

chambre de la Signature au Vatican, *la Poésie, la Théologie, la Philosophie, la Justice.*

Les *Loges*, qu'on appelle aussi *la Bible de Raphaël*, ont été gravées en corps d'ouvrage par François Aquila en 22 grandes pièces sous le titre *Picturæ Raphaëlis;* ensuite par Pierre Aquila, en 55 feuilles in-folio en travers, sous le titre *Imagines veteris....*, et enfin par Nicolas Chaperon. Mais quelques-uns des cinquante-deux tableaux que Raphaël et ses élèves peignirent à fresque dans ces *Loges*, ont été gravés séparément; par exemple *Adam et Ève chassés du Paradis*, par Lanfranc; *Dieu parlant à Moïse* et *la Cène*, par Borgiani; *Melchisédech donnant du pain à Abraham* et *la Sortie de l'arche*, par Villamène; *la Construction de l'arche* et *le Déluge*, par Fantette.

C'est encore à Volpato que l'on doit les estampes gravées d'après diverses fresques de Raphaël à Rome, notamment les quatre *Sibylles* de l'église Sainte-Marie-de-la-Paix.

Mais le plus illustre des graveurs de Raphaël a été Marc-Antoine Raimondi, son élève, qui a surtout reproduit les tableaux et les dessins de son maître. Nous ne citerons également ici que les pièces les plus fameuses.

Adam et Ève mangeant du fruit défendu, belle pièce fort rare et sans marque.

Noé sacrifiant après sa sortie de l'arche, in-folio sans marque. C'est une variante de la fresque des Loges.

La Bénédiction d'Abraham. On donne ce nom à une pièce qui représente un vieillard à genoux tenant un de ses fils entre ses bras, pendant que l'Éternel, porté par des anges, lui apparaît. Sans marque.

Dieu apparaissant à Isaac, qui est à genoux et tient un bâton. Sujet tiré des Loges.

Joseph fuyant la femme de Putiphar, petit in-folio, avec la tablette qui est la marque ordinaire de Marc-Antoine. Le sujet est tiré aussi des Loges.

David vainqueur de Goliath, belle pièce et fort rare. Le chiffre du graveur est à la gauche d'en bas.

David coupant la tête à Goliath et *l'Armée des Philistins en fuite*, avec la tablette.

Le Massacre des innocents, où on lit sur un piédestal *Raph. Urb. inv.*

Le *même sujet*, que le graveur recommença sur une autre planche; on la distingue de la précédente à une pointe d'if qui s'élève sur la droite au-dessus de quelques autres arbres et qu'on appelle *le chicot* en français, et en italien *la felcetta*. C'est un des chefs-d'œuvre de l'art et un des plus beaux morceaux de Marc-Antoine.

La Vierge reposant à terre avec l'enfant Jésus, qui est assis sur un berceau et prend un écriteau des mains de saint Jean. Cette pièce marquée de la petite tablette, est appelée *la Vierge à la longue cuisse.*

La Vierge dite *au palmier*. On la voit assise avec sainte Élisabeth. L'enfant Jésus donne la bénédiction à saint Jean.

La Vierge dite *au berceau*. Elle est assise dans une chambre, tenant l'Enfant sur un berceau pour le donner à sainte Anne. Avec la tablette.

La Vierge dite *au poisson*. Elle est assise sur un siége élevé, tenant dans ses bras l'Enfant, qui se penche pour prendre un poisson que lui présente le jeune Tobie, accompagné par l'ange. C'est le tableau qui est à Madrid. Marqué de la tablette avec le chiffre. *La Cène*, estampe appelée *la Pièce des pieds*, parce qu'on y voit les pieds de tous les apôtres sous la table à laquelle ils sont assis.

Les Vierges de douleurs. Ce sont trois pièces où la Vierge est représentée tenant le corps de Jésus-Christ, descendu de la croix. — *Jésus-Christ* dans une gloire entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. En bas, saint Paul et sainte Catherine. Pièce célèbre sous le nom des *Cinq saints.* In-folio avec la tablette. — *Sainte-Cécile*, accompagnée de saint Paul, saint Jean, sainte Madeleine et saint Augustin. Ce morceau diffère un peu de celui que Raphaël peignit pour l'église Saint-Jean in Monte, à Bologne. Une ombre trop forte sous le menton de la sainte a fait nommer cette estampe la *Saint-Cécile au collier.*

Marc-Antoine a également gravé quelques-uns des cartons faits par Raphaël pour être exécutés en tapisserie, notamment *Ananie frappé de mort, Elymas le magicien frappé d'aveuglement*, pièces sans marque; *Saint-Paul* prêchant à Athènes, in-folio en travers avec la tablette, estampe extrêmement rare quand on n'y voit point les deux figures sur la balustrade du temple de Mars.

(Les sept cartons de Raphaël qui sont en Angleterre ont été gravés par Simon Gribelin, qui les a dédiés à la reine Anne.)

Les sujets historiques ont également exercé le burin expressif et mâle de Marc-Antoine; par exemple: *Alexandre faisant serrer les livres d'Homère dans le coffre de Darius; l'Enlèvement d'Hélène*, pièce sans marque; trois angles de la Loge Chigi, autrement *la Farnésine.* Ces trois morceaux représentent *Jupiter caressant l'Amour*, *Cupidon et les Grâces*, *Mercure qui descend de l'Olympe.* Celle-ci est sans marque.

Mais les sujets mythologiques tiennent une plus grande place dans l'œuvre de Marc-Antoine d'après Raphaël. On y remarque :

Le Jugement de Pâris, très-grande composition avec l'inscription *Zordent.....*, et avec le chiffre.

Vulcain devant sa forge avec Cupidon et Vénus, pièce avec la tablette et le chiffre, sur fond de paysage.

Galatée sur les eaux, dans un char traîné par des dauphins et accompagnée de tritons. C'est la fresque peinte dans une chambre de la Farnésine; pièce capitale, dont les belles épreuves sont avec la lettre.

Les deux Sibylles, dont l'une pose son pied sur un piédestal. Même remarque.

Le Quos ego ou *Neptune apaisant les flots*, avec l'inscription *Cui Venus Ascanii*, et sans marque.

L'Offrande à Priape, grande bacchanale en forme de frise, pièce lubrique, fort rare et fort chère. Il s'en est vendu une fort belle épreuve à la vente de M. de Lasalle, 1,800 francs.

Un groupe de trois femmes, pièce nommée *la Cassolette :* les trois Grâces debout, dessinées en bas-relief, avec l'inscription *Sic Romæ niveo...*; *la Cléopâtre*, statue du Belvédère; *l'Appollon Pythien,* statue dans une niche, et *une Danse de neuf enfants* complètent la série des principales estampes de Marc-Antoine d'après Raphaël. Mais les élèves de l'illustre graveur, illustres eux-mêmes, Augustin Vénitien, Æneas Vico, Marc de Ravenne, ont également travaillé d'après ce grand maître.

Plus tard sont venus Corneille Cort, Goltzius, Corneille Bloemaert, Dorigny, Gérard Audran, Poilly, Edelinck. Les deux derniers ont fait des chefs-d'œuvre, l'un dans *la Sainte famille au berceau*, l'autre dans la grande *Sainte famille* dite *de Fontainebleau*, dont les premières épreuves sont avant les armes de Colbert.

Vingt autres maîtres, et des plus habiles, ont cherché à traduire Raphaël. Muller a gravé *la Madone de Saint-Sixte*, et les épreuves de son estampe se vendent des prix énormes. De nos jours, Desnoyers s'est immortalisé par ses admirables planches de *la Transfiguration*, de *la Vierge de la maison d'Albe*, de *la Vierge à la chaise*, de *la Belle Jardinière* et autres. Personne n'avait traduit Raphaël avec plus de sentiment.

Imp. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



Jo Raphaello So Contento q(ua)to de sopra e scripto et a fede ho facta questa de mia mano In Roma die dicta et sono Contento haver Il mio pagamento Vz duc(ati) Cento finita Tucta la opera no obstante q(ua)nto nel penultimo Capitulo se contiene

RAPHAEL·VRBINAS·PINGEBAT M.D.XVIII.

El nostro raphaello dipintore i fioreza



École Italienne. *Histoire sainte.*

BARTOLOMMEO RAMENGHI DIT BAGNACAVALLO

NÉ EN 1484 — MORT EN 1542.



Si l'on regarde au style du peintre plutôt qu'à son origine, Bartolommeo Bagnacavallo appartient plutôt à l'École romaine qu'à l'École bolonaise. Ses ouvrages, en effet, se ressentent de son admiration sans bornes pour Raphaël, dont il fut, sinon l'élève, du moins l'imitateur passionné et le sectateur, si tant est que l'on puisse appliquer ce mot à la peinture. Il s'appelait Bartolommeo Ramenghi, et il était le fils d'un honorable marchand. Il prit le nom de Bagnacavallo, parce qu'il était né dans ce bourg, qui faisait partie des États de l'Église. Lorsqu'il vint à Rome du temps que Raphaël y florissait, il avait déjà une certaine réputation à Bologne, où il avait eu pour maître Francesco Francia. Au dire de Vasari, Bartolommeo fut employé, dès son arrivée à Rome, dans l'église della Pace, à faire certaines peintures au-dessus de la chapelle décorée par Baltasar Peruzzi, à main droite, en entrant. Comme ces peintures n'existent point et que l'on n'a aucune connaissance qu'elles aient été détruites, tandis que celles de Peruzzi subsistent toujours, on est porté à croire que Vasari a confondu l'église della Pace, à Rome, avec la chapelle du même nom dans l'église San Petronio, à Bologne, dont il parle dans la phrase suivante. Mais cette explication n'est guère admissible, puisque Vasari, indiquant avec précision

la place qu'occupaient les fresques de Bagnacavallo à Santa Maria della Pace, à Rome, n'a pu confondre cette église, où il signale les peintures de Peruzzi, lesquelles y sont encore, avec une chapelle de l'église San Petronio, à Bologne, où Peruzzi n'a point laissé de peintures, bien qu'il ait travaillé à San Petronio comme architecte. Quoi qu'il en soit, il paraît que Bagnacavallo fut un des collaborateurs de Raphaël dans les Loges du Vatican, et Vasari le désigne sous le nom de Bologna, qu'on avait sans doute donné à Ramenghi parce qu'il venait de Bologne, suivant l'usage des Italiens d'appeler les gens du nom de leur pays.

Après la mort de Raphaël, Bagnacavallo s'en retourna à Bologne, et il y importa le style du grand maître qu'il avait connu et qu'il avait eu l'honneur d'assister dans ses travaux. Raphaël! Il l'admirait au point de dire qu'il fallait être fou pour songer à surpasser un tel homme ou même à l'égaler. D'une admiration aussi enthousiaste à l'imitation il n'y a qu'un pas, et, comme le remarque judicieusement Lanzi, avec une maxime de ce genre on justifierait aisément les plagiaires et les paresseux. Aussi, dans plusieurs de ses ouvrages, Bagnacavallo ne fut-il que le copiste de Raphaël, qu'il imita surtout dans ses compositions. Plus faible quant au dessin que les autres élèves de Raphaël, il eut de plus que Jules Romain le sentiment du coloris, car le sien est moins âpre et mieux entendu que celui de Jules, et ses airs de tête, surtout dans les figures d'enfants, sont encore plus gracieux que ceux de Perino. Son premier travail à Bologne, depuis son retour de Rome, fut un tableau tiré de la vie du Christ, qu'il fit à San Petronio, dans la chapelle della Pace, en concurrence avec Amico Aspertini, Innocenzio da Immola et Girolamo di Codignuola. Ce tableau et ceux de ses compétiteurs ont péri; mais, selon le témoignage de Vasari, celui de Bagnacavallo parut le meilleur, parce qu'il était plus doux de manière et conduit avec plus de sûreté.

Ce succès lui valut l'estime de Biagio Pupini, qui était un habile praticien, avec lequel il s'associa. Ils firent ensemble la décoration, partie à fresque, partie à sec, du Réfectoire des moines Scopertini, à San Salvatore, et ils représentèrent le *Miracle des cinq pains*. Ils peignirent encore sur une façade de la Libreria la *Dispute de saint Augustin*, dans laquelle ils suivirent le principe de composition inauguré avec tant d'éclat par Raphaël dans l'*École d'Athènes*, principe qui consistait à remplacer l'ancienne symétrie gothique par une pondération des groupes, qui ajoutait à l'ordonnance un air de vie, d'animation et de liberté. « La vue des ouvrages de Raphaël, dit Vasari, leur avait appris quelque chose d'un tout qui paraissait devoir être excellent; mais ils ne surent, ni l'un ni l'autre, pénétrer dans l'intimité de l'art. Cependant, comme il n'y avait alors à Bologne aucun peintre qui en sût plus qu'ils n'en savaient eux-mêmes, les Bolonais se persuadèrent que Biagio et Bagnacavallo étaient les premiers maîtres de l'Italie. » Du reste, ces peintures de la Libreria sont encore à leur place; elles ont même été protégées par un mur qui laisse entre elles et le spectateur l'espace nécessaire pour qu'il puisse les bien voir.

Le temps a respecté une *Visitation* du même peintre à San Vitale, vis-à-vis du palais des Fantucci, et quelques figures de saints qu'il avait peintes à fresque autour d'une *Annonciation* peinte à l'huile par Innocenzio da Immola [1]; mais il a détruit d'autres fresques exécutées par Bagnacavallo dans la voûte du palais du Podestad, ainsi que les décorations de la chapelle des Ramarrotto à San Michele in Bosco. Toutefois, on peut se former une idée de ces peintures d'après quelques figures de saints qui existent encore dans la même église et qui sont d'une beauté grandiose. Il est permis de penser que le peintre romagnol s'était affranchi cette fois de l'imitation flagrante de Raphael, qu'on lui reprochait comme un signe d'impuissance. Au surplus, tout ce qui reste de lui dans Bologne, le *Couronnement de la Vierge*, à San Giacomo, la *Madeleine aux pieds du Christ*, tableau qui orne la sacristie de San Pietro, le *Couronnement de Charles-Quint*, fresque du Collegio di Spagna, et un autre tableau qui, de l'église de la Maddalena di Galliera, a été transporté à la Pinacothèque, tous ces morceaux, dis-je, prouvent que Bagnacavallo a été quelquefois capable de s'élever au-dessus du rôle de simple imitateur.

Il serait curieux d'établir une comparaison entre la *Circoncision* que fit Ramenghi à San Jacopo, dans la chapelle d'Annibal del Corello, avec la *Circoncision* que nous possédons au Louvre et qui avait été pendant

[1] Malvasia, en citant la notice de Vasari sur Bagnacavallo, a eu soin de relever une transposition qui aurait dû être corrigée dans la dernière édition du Vasari. Au lieu de *intorno a una Nunziata dipinta a olio, alcuni santi lavorati a fresco da Innocenzio da Immola*, il faut lire... *intorno a una Nunziata dipinta a olio da Innocenzio da Immola, alcuni santi lavorati a fresco.*

quelque temps attribuée à Jules Romain. Malheureusement, le premier de ces tableaux a été remplacé à San Jacopo par une peinture de Sammachini sur le même sujet, et l'on ne sait ce qu'il est devenu, à moins que le tableau du Louvre ne soit précisément celui qui se trouvait dans là chapelle d'Annibal.

C'est un honneur, au surplus, pour Bagnacavallo, qu'on ait mis sous le nom de Jules Romain la *Circoncision* qui a été maintenant restituée à son véritable auteur; et pourtant je ne crains pas de dire que cette peinture est d'une couleur plus riche, plus variée et d'un plus précieux travail que n'aurait pu la faire Jules Romain. En d'aussi petites proportions — les figures n'ont que 55 centimètres de hauteur — Jules



LA CIRCONCISION (Musée du Louvre).

Romain eût été cru et dur, de cette crudité, de cette dureté qui, à la rigueur, se peuvent tolérer dans une grande fresque, mais qui sont intolérables dans un tableau de chevalet. Plus peintre, dans le sens pratique du mot, Bagnacavallo a traité son sujet d'un pinceau agréable, avec une intensité de ton qui n'exclut pas l'harmonie et qui retient l'attention du spectateur aussi vivement qu'elle l'attire. Les colonnes torses, enrichies de feuillages en relief, donnent de la magnificence à l'architecture du temple où la scène se passe et rappellent les cartons de Raphaël pour les tapisseries du Vatican ; le personnage placé sur la droite, près de la bordure et vu de profil, paraît être Ramenghi lui-même, dont nous connaissons la figure par le portrait que Vasari a fait graver sur bois dans son livre. Ce portrait représente Bagnacavallo avec une physionomie caprine que Malvasia regarde comme une caricature méchamment dessinée par Vasari.

Sans avoir le dessin sévère et fier de Jules Romain, Bagnacavallo a su donner un air de grandeur à ses figures, et ses cartons présentent toujours, malgré les incorrections qu'on y remarque, surtout dans les

extrémités, les allures d'un peintre d'histoire. Sa *Sainte Famille* du Musée de Bologne est un exemple de la manière dont il mêlait quelquefois des inventions heureuses à ses emprunts les moins déguisés. L'Enfant, debout sur son berceau, se penche vivement vers saint Joseph, qui lui offre respectueusement des fleurs, un genou en terre, et il les prend des deux mains avec une grâce charmante. La Vierge, assise, reçoit les fleurs dans son giron et sourit à l'Enfant, qui est tout entier à ses bouquets. Cette Vierge, avec son enfant, est exactement copiée, il faut le dire, d'un petit tableau de Raphaël qui est maintenant au Louvre. Derrière la sainte famille se tiennent debout trois figures : saint Paul, caractérisé par son épée ; saint Benoît, en habit de récollet, portant la crosse épiscopale, et Madeleine, dont la jolie tête, inclinée à droite, contraste avec la tête de la Vierge, inclinée à gauche. Le fond représente un paysage accidenté, avec une maison rustique, sur le devant de laquelle on aperçoit la Vierge filant au fuseau et regardant l'enfant Jésus, qui est endormi à ses pieds et que veillent deux anges. Tout près de là, saint Joseph vaque à sa besogne de charpentier. Enrichie de cet épisode lointain, la composition de Bagnacavallo se fait pardonner le plagiat des deux figures principales, et sa peinture, quoique un peu froide, révèle un homme rompu aux choses du grand art.

Ce caractère de grandeur se remarque surtout dans le tableau de Ramenghi que possède, depuis plus d'un siècle, le Musée de Dresde. La Vierge et l'Enfant sont au milieu des nues. Au bas du tableau, quatre grandes figures, saint Géminien, saint Pierre, saint Paul, saint Antoine, conçues et dessinées dans le goût de Raphaël, présentent une noblesse d'attitude et une beauté d'expression dignes du maître qui les a inspirées. La couleur de ce grand morceau est intense, profonde et harmonieuse. Lorsque nous le vîmes, il y a bientôt vingt ans (en 1849), il était dans un endroit où il n'était pas possible de l'embrasser d'un coup d'œil; aujourd'hui, il est placé dans la nouvelle galerie et peut être vu à une distance qui en fait la dignité et l'ampleur. Ce fut le peintre Giovannini qui acheta cette peinture à Bologne en 1755, au prix de trois cents ducats de Hongrie, pour le roi de Saxe Auguste III.

Ramenghi mourut à Bologne au mois d'août 1542, selon Gualandi, à l'âge de cinquante-huit ans, laissant un fils, Gio Battista Bagnacavallo, que Buncaldo appelle *pictorem honestissimæ conditionis*. Vasari, dans son autobiographie, le nomme parmi les nombreux jeunes peintres qu'il eut pour aides, particulièrement lorsqu'il dut peindre en cent jours la chancellerie du cardinal San Giorgio, par l'ordre du cardinal Farnèse.

Augustin Carrache a honoré de son burin une Madone de Battista Bagnacavallo, dont l'Enfant, tenu dans les bras de sa mère, s'avance vers le petit saint Jean à genoux pour l'embrasser, en présence de sainte Catherine, qui a les mains jointes sur sa poitrine et qui a sa roue auprès d'elle. Des registres de la Corporation des peintres, dont Battista faisait partie, il résulte qu'il leur prêta une somme considérable, dans le procès intenté par eux pour se séparer des autres arts ; qu'il fut élu en 1569 un des trente du Consiglio ; qu'en 1572 il fut chargé d'arrêter les comptes du syndicat, et que, trois ans plus tard, il fut nommé massier.

Battista eut un fils nommé Scipion, qui fut peintre d'architecture, *di quadratura*, et dont Pasinelli s'est servi souvent; il eut aussi un neveu, Bartolommeo, qui fut admis, en 1578, dans la Compagnie des peintres de Bologne.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS



MUSÉE DU LOUVRE. — *La Circoncision*. On y remarque l'écusson gravé ci-contre. Ce tableau fut acheté à la vente de Fouquet, et revendu au roi par Le Brun, 6,700 liv.

BOLOGNE. — A Sant' Agostino agli Scopertini, *la Dispute de saint Augustin*, et dans le réfectoire du couvent, devenu aujourd'hui une caserne, le *Miracle des cinq pains*.

A San Giacomo, le *Couronnement de la Vierge*, et à San Pietro (la cathédrale), dans la sacristie, la *Madeleine aux pieds du Christ en croix*. On lit en lettres d'or : BARTOLOM. RAMEN. BAGNACAVALLO. MDXXII.

Au collegio di Spagna, le *Couronnement de Charles-Quint*, grande fresque, et une *Sainte Famille*.

Sous un portique, près du couvent de San Domenico, une *Vierge avec l'Enfant et saint Jean*.

A Santa Maria Maddalena, une *Vierge entre saint Sébastien et saint Roch*, et à San Vitale, une *Visitation*.

A la *Pinacoteca*, la *Sainte Famille* que nous avons décrite.

DRESDE. — A la Galerie royale, *la Vierge dans les nues*.

BERLIN. — *Sainte Agnès*, *saint Petronio*, et *saint Louis*.

On trouve des tableaux de Battista Bagnacavallo à Bologne, dans les églises delle Grazie, degli Angeli, et de Santa Maria del Morello, hors la porte Stra' Maggiore.

PARIS. — IMPRIMERIE HOTTEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Romaine. *Sujets Religieux.*

GIOVANNI DI PIETRO, DIT LO SPAGNA

NÉ EN 14..? — MORT VERS 1530.



Nous ne pouvons guère juger aujourd'hui, faute de renseignements bien authentiques, si le meilleur élève de Pérugin fut Andrea d'Assise, dit l'Ingegno, comme le pense Vasari; mais il nous est permis d'affirmer que le plus intéressant des *pėruginesques* et le plus habile de tous, après Raphaël, fut Giovanni di Pietro, dit lo Spagna; car si l'on ne sait presque rien touchant la vie de ce dernier, en revanche ses ouvrages sont assez nombreux pour qu'on puisse l'apprécier en toute connaissance de cause.

Giovanni di Pietro était Espagnol, et c'est pour cela qu'on l'appelle *lo Spagna*. Sa naissance, dont on ignore la date, se place, suivant toute apparence, dans les vingt dernières années du quinzième siècle. Ce qui est certain, c'est qu'en 1507 il travaillait déjà pour son compte, puisqu'il reçut, en cette année-là, la commande d'un tableau pour le *Monte Santo* de Todi, et qu'aux termes du contrat, il dut s'astreindre à faire ce tableau sur fond d'or, *de auro cum coloribus*, exactement semblable à celui qu'il avait déjà peint dans l'église Saint-Jérôme, à Narni. Le prix convenu était de deux cents ducats d'or. Quant à ce que dit Vasari du Spagna, il faut reconnaître que cette fois l'illustre biographe n'a pas été parfaitement informé. « Ce peintre, dit-il, après la mort du Pérugin, se serait établi à Pérouse, si les artistes de cette ville, envieux des étrangers, ne l'eussent contraint, par leurs persécutions, de se retirer à Spolète. »

Il est bien vrai que le Spagna fixa sa résidence à Spolète et qu'il y obtint même le droit de bourgeoisie, *cittadinanza;* mais ce fut bien longtemps avant la mort du Pérugin, puisqu'il est dit dans un décret conservé

aux archives municipales, et daté du 7 décembre 1516, « que maître Jean l'Espagnol, excellent peintre, ayant habité plusieurs années dans cette ville, où il s'est marié, a été créé citoyen de Spolète, avec ses fils et descendants en ligne masculine. »

C'est donc à Spolète que résidait le Spagna, et la haute estime qu'on y avait pour lui lui valut des travaux importants, plus le titre de *capitan dell'arte di pittori*, c'est-à-dire chef de la société des peintres, qui lui fut donné en 1517. Mais pour ne pas trop anticiper, revenons au tableau de 1507. Ce tableau — celui qu'il fit pour les Réformés du Monte Santo — représente, selon Passavant, une *Nativité du Christ*, composée dans le genre de Pérugin, avec le cortége des trois mages dans le lointain et trois anges chantant dans le ciel; les annotateurs de Vasari et MM. Crowe et Cavalcaselle en donnent une description différente. Les premiers l'appellent le tableau de tous les saints, *tavola d'ognissanti;* les seconds le décrivent ainsi : « Le Sauveur couronne la Vierge sur des nuages bordés de chérubins, sous un dais conique soutenu par des séraphins. Autour sont rangés des anges, des prophètes et des sibylles. Au-dessous, dans une prairie, saint François à genoux, au milieu d'une vingtaine de saints, parmi lesquels on remarque saint Jérôme, saint Louis, saint Bernardin et saint Jean-Baptiste. Des têtes de chérubins suivent le cintre de la partie supérieure, et trois niches sur chaque pilastre contiennent six figures : saint Jacques, Marie-Madeleine, saint Louis, Jean de Capistran, sainte Catherine et saint Bernardin. L'habile et consciencieux Espagnol, qui ordinairement imite les maîtres de l'Ombrie, a pris sa composition tout entière d'un Florentin (Domenico Ghirlandajo, dont il avait été le collaborateur à Narni), et il le fait avec un succès relatif, dessinant ses figures selon le type qui lui est familier, à lui Spagna, et les coloriant à sa manière. Il n'est pas difficile de trouver là de belles têtes et des formes heureuses, surtout dans les figures de femmes et d'anges; mais en général le peintre exagère la longueur naturelle du corps humain. Ses visages ronds sont souvent vulgaires de traits et de mine; ses personnages manquent de race, particulièrement dans les extrémités, ayant les pieds gros, des mains larges et lourdes, attachées à des poignets épais, et terminées par des doigts courts. Ses draperies sont peu étudiées et présentent fréquemment des festons insignifiants. Le ton des chairs n'est pas celui des personnes saines dans les veines desquelles circule un sang rouge qui colore leurs joues. Ses carnations pâles et languissantes sont ombrées avec un jus terreux, et conséquemment d'un faible relief; elles laissent à désirer plus de transparence et plus de chaleur. Spagna ne sut donc point s'approprier complétement la manière de Pérugin; il n'excella point dans la science du coloris, et cette insuffisance ne fut point compensée chez lui par le sentiment; son exécution froide et mécanique est celle d'un homme qui n'a pu s'élever à l'atmosphère de la perfection. »

Ce jugement nous paraît beaucoup trop sévère. Ce n'est pas être juste envers un peintre que de ne voir que ses défauts. Sans doute les figures de Spagna ont la chair pâle, la joue exsangue, et semblent avoir peu de sang dans les veines et peu de vitalité; mais pour le rôle qu'elles jouent dans le tableau, il importe assez peu qu'elles présentent à un haut degré les accents de la vie organique. Les séraphins en prière, la Vierge en adoration, l'enfant-Dieu et les anges qui chantent sa gloire dans les nues n'ont pas besoin d'être aussi vivants, aussi palpitants que les divinités de Rubens ou les chantres de Jordaens. Pour les âmes pieuses, pour tous ceux qu'attire et qu'enchante l'idéal mystique, les figures du Spagna ont autant de réalité qu'il leur en faut; plus réelles, peut-être seraient-elles moins touchantes. Si elles semblent appartenir à la vie divine, c'est justement parce qu'elles n'ont que les apparences de la vie terrestre. Qui a jamais songé à faire un reproche à Fra Angelico de n'avoir pas exprimé les palpitations de la chair, le frémissement de la vie, le battement des artères? N'est-ce pas, au contraire, le charme de ses peintures adorables, que d'être en quelque sorte immatérielles, de représenter les corps comme des enveloppes minces qui laissent transparaître les âmes? Assurément le Spagna n'est pas un Fra Angelico, mais il possède comme lui, avec un peu plus de froideur, le sentiment religieux, les grâces austères du mysticisme. Il nous paraît donc injuste de dire que le Spagna ne rachète point par l'expression ce qui manque à son coloris. Ces deux choses nous semblent, au contraire, parfaitement d'accord dans ses œuvres. Autant l'expression est douce, autant le coloris est blond et limpide, et son exécution, attentive et pure, répond fort bien, selon nous, à la délicatesse de sa pensée.

Une critique mieux fondée est celle qui se rapporte aux extrémités des figures. Il est très-vrai que les mains du Spagna sont un peu fortes et un peu lourdes (ce qu'on peut remarquer aussi dans les Vierges de Raphaël), que ses pieds sont gros et que ses attaches manquent de finesse ; il est également vrai que ses draperies sont ou sommairement modelées, ou compliquées de plis inutiles, et qu'elles sont faites plutôt d'après les errements de l'école que d'après nature. Nous en avons un exemple dans le tableau, d'ailleurs charmant, de la *Nativité*, qui est au Louvre. La robe de la Vierge, depuis la ceinture jusqu'aux épaules, a plutôt l'air d'une planche que d'une étoffe. Il est clair que le Spagna, formé à l'école de Pérugin, a conservé tous les poncifs du maître, particulièrement pour les draperies, où il n'a pas su introduire les plis infiniment



ADORATION DES MAGES (Musée de Berlin).

variés que peut seule fournir l'étude constante du vrai. Et c'est ici que nous touchons au côté faible du Spagna, qui est l'absence complète d'originalité. Ce qu'il y a de mieux dans son œuvre, il faut bien le dire, est absolument péruginesque. C'est de Pérugin qu'il emprunte ses figures de séraphins, si élégamment ajustées de longues robes dont les bords sont soulevés et chiffonnés par le vent; c'est de lui qu'il emprunte aussi leurs attitudes angéliques, leur manière de croiser les bras sur la poitrine ou de joindre les mains pour la prière.

Voilà ce que l'on peut dire avec raison sur le peintre ombrien; mais tous ces défauts n'empêchent point qu'il ne soit un artiste aimable par la modestie de ses airs de tête et la chasteté de ses physionomies, touchant par la tendresse respectueuse de ses *Madones* et par la sainte simplicité de sa foi. Sa couleur, claire et blonde, est ravivée par l'opposition des tons orangés aux tons bleus. Ses paysages, pleins d'air et de gaieté, offrent une observation parfaite de la perspective dans la diminution des figures. On y voit, sur le devant, des herbes courtes et de menues fleurs; au loin, des arbres délicats aux tiges frêles et à la végétation

pour ainsi dire timide. Mais une lumière abondante et transparente égaye ces lointains, qui invitent la pensée et reposent le regard. Les figurines qu'on aperçoit dans le tableau du Louvre, sur un plan reculé, sont d'une sveltesse heureuse, et ne dépareraient point les fonds d'un tableau de Raphaël. On y remarque un cheval blanc d'une allure élégante, et qui est dessiné avec plus de vérité et des proportions meilleures qu'on n'en mettait alors généralement dans la représentation de ces animaux. Deux bergers qui sont derrière saint Joseph rappellent certaines figures du *Sposalizio*, par leur grâce naïve et leur candeur. En somme, le Spagna est à nos yeux le plus intéressant des peintres ombriens, celui dont il nous serait le plus agréable de posséder un ouvrage, après le Pérugin, bien entendu, et sans parler de Raphaël.

Le tableau du Monte Santo, qui ne fut terminé qu'en 1511, date inscrite sur le tableau même, ne fut pas le seul que fit le Spagna à Todi. Il eut encore à peindre dans la cathédrale six chapelles, dont il n'existe plus que les restes d'une *Trinité* peinte à fresque. Exécutée dans la jeunesse et la fraîcheur de son talent, cette fresque est un des meilleurs ouvrages du peintre. Immédiatement après, en 1512, Spagna dut faire pour la ville de Trevi, dans l'église des Franciscains, un *Couronnement de la Vierge*, pour lequel il ne se donna pas la peine de trouver une nouvelle composition. Les mêmes figures, il les répéta pour la plupart, en les reproduisant en sens inverse, ce qui n'en trahit pas moins les procédés du calque. Il demeurait fidèle en cela aux habitudes de l'École péruginesque, où l'on ne se faisait aucun scrupule de reporter les mêmes motifs sur différents tableaux. Seulement, il réduisit cette fois de beaucoup le nombre des personnages. Il plaça sur le premier plan, d'un côté, sainte Catherine, de l'autre, une gracieuse Madeleine, et, dans le lointain, la vue du couvent de saint François, à Assise, tel qu'on l'aperçoit du haut de la montagne, sur la vieille route de Sterpeto au sanctuaire. « Au-dessous de la composition principale, dit M. Rio, il y a dix-huit petites figures qui sont des portraits approximatifs des personnages qui ont le plus illustré l'ordre de Saint-François par leurs vertus. » Au-dessus de la porte du chœur, dans la même église, se trouvaient deux autres petits tableaux de Spagna, *Saint François recevant les stigmates*, et *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre;* mais, tout récemment, ces deux peintures ont été enlevées. « Elles manquaient lors de notre dernière visite », disent MM. Crowe et Cavalcaselle, *these pieces were missing to a later visit.*

A la date de 1512, se rapporte encore une autre fresque du Spagna, qui décore le cimetière du couvent des Franciscains, à Trevi. C'est une *Assomption* beaucoup moins chargée de figures que le *Couronnement de la Vierge,* mais mieux conçue et mieux dessinée. La Vierge est debout au sein d'une gloire en forme d'amande, dans une attitude majestueuse et naturelle, entourée de chérubins que Pérugin aurait trouvés dignes de lui. Deux anges en prière à ses côtés seraient aussi de charmantes figures, s'il y avait autant de grâce et de souplesse dans leurs longs corps qu'il y en a dans les traits de leur visage. Une chose y est frappante : c'est l'analogie qu'elles offrent avec les *Planètes* peintes par Pérugin dans la salle du Cambio. Saint Jérôme et saint Jean-Baptiste, à droite, saint François et saint Antoine de Padoue, à gauche, agenouillés dans le paysage, peuvent être regardés comme un des meilleurs morceaux du Spagna, qui n'a jamais eu plus d'inspiration que dans le saint Antoine. Le jet des draperies est excellent, et le jaune pâle des chairs dans les lumières est fondu avec aisance dans le rougeâtre pointillé des demi-teintes et des ombres[1].

Plus curieuses encore et d'un intérêt plus vif, sont les fresques du Spagna dans l'église de la *Madonna delle lagrime,* en cette même ville de Trevi. Une de ces fresques, la *Déposition de croix*, a cela de remarquable, qu'elle est imitée de celle que Raphaël peignit à Pérouse pour la dame Atalante Baglione, et qui est aujourd'hui dans la galerie Borghèse, à Rome. Elle ressemble du moins à l'une des nombreuses esquisses que Raphaël en avait dessinées. Mais comment ces esquisses, faites entre 1506 et 1507, ont-elles pu arriver à la connaissance du Spagna? Les deux condisciples se sont-ils revus à Rome? Se sont-ils rencontrés à Florence? Il n'existe aucun indice que Spagna ait fait le voyage de Florence; il n'est pas non plus directement prouvé qu'il ait séjourné à Rome, bien qu'il se trouve dans cette ville quelques fresques qui pourraient le faire croire.

[1] Crowe et Cavalcaselle, *New History of Painting in Italy*, t. III, p. 313.

Quoi qu'il en soit, il est une autre ressemblance plus saisissante entre Raphaël et Spagna : c'est celle que présente le fameux tableau de l'*Adoration des Mages*, qui est au musée de Berlin, et qu'il faut décidément attribuer au Spagna, bien qu'il soit toujours exposé et catalogué sous le nom de Raphaël.



METTAIS — LO SPAGNA. — J. ROBERT.

VIERGE ET JESUS (Musée Campana, au Louvre).

« On a prétendu, dit Passavant, que la commande de ce tableau avait été faite à Raphaël par Ancajano Ancajani, qui fut abbé de ce couvent (le couvent de Ferentillo, près de Spolète) depuis 1478 jusqu'à 1503 ; mais des renseignements antérieurs désignent Giovanni comme l'auteur de cette peinture, et nous ne pouvons que confirmer cette opinion, après un examen scrupuleux du tableau même, qui, surtout dans

l'arabesque en grisaille accompagnant le sujet principal, est traité d'une manière tout à fait différente de celle de Raphaël. Nous ferons, en outre, remarquer ici que dans la frise représentant des tritons montés sur des chevaux marins, les têtes de chevaux ne rappellent en aucune manière le dessin et le caractère des chevaux exécutés par Raphaël, même dans sa jeunesse. »

En dehors de tout document, à ne considérer que la peinture en elle-même, il est assez clair, ce nous semble, qu'elle n'a de Raphaël que les apparences. Il y a plusieurs années que nous l'avons vue, mais c'est l'impression qui nous en est restée. Même dans ses commencements, lorsqu'il était encore timide et ingénu, Raphaël imprimait à ses ouvrages un accent de vie, une intensité de sentiment qui ne se trouvent point dans le tableau de Berlin. Les formes de la Vierge y sont d'une carrure pesante; son expression est agréable et douce, mais sans animation et sans chaleur. Les anges agenouillés auprès d'elle, et ceux qui chantent dans les nues, sont des figures charmantes, sans doute, mais un peu convenues, apprises par cœur, et trop semblables entre elles pour être d'un peintre qui, comme Raphaël, ne perdant jamais de vue la nature, source unique de toute variété, variait ou nuançait constamment ses airs de tête. Avant nous, d'ailleurs, on a remarqué combien cette peinture, minutieuse dans ses détails, surchargée dans certains plis de ses draperies, peu naturelle dans d'autres, dépourvue en tous cas d'originalité, était inférieure à ce que serait un sujet semblable conçu, dessiné et exécuté par Raphaël, avec ce feu sacré qui étincelle dans le génie naissant d'un jeune maître. Les têtes d'hommes ont des traits mesquins et quelques-unes touchent à la vulgarité, notamment celle du roi mage qui a un genou en terre, et dont toute la personne ne présente que des formes pauvres. Les têtes d'anges et celle de la Madone sont courtes et rondes; elles ont des nez sans méplats, des bouches plutôt petites que réservées, plutôt pincées que tendres. Le tableau, enfin, perd de son prix dès qu'on y met le nom de Raphaël; au contraire il redevient précieux dès qu'on y voit une œuvre du Spagna, parce qu'il est faible pour le premier et admirable pour le second, tant il y a de distance entre les deux peintres, lors même que l'on a pu confondre un instant l'un avec l'autre.

Que si maintenant l'on rapproche le tableau de Berlin de deux autres compositions bien connues pour être du Spagna, l'on achèvera, je crois, de se convaincre. L'une de ces compositions est l'*Adoration des Mages*, qui est au Vatican, et qui provient de l'église della Spinetta, près de Todi; l'autre est la *Nativité*, du Louvre. Quant à la première, elle ressemble tellement au tableau de Berlin, que les mêmes cartons ont dû servir pour les deux. La seconde, sur laquelle nous pouvons plus facilement raisonner, puisque nous l'avons ici à portée de nos regards, présente également une similitude qui saute aux yeux avec le même tableau, non-seulement pour la disposition des figures, leur action ou leur attitude, mais pour l'exécution, qui, dans les parties conservées de l'*Adoration*, est tout à fait semblable à celle de notre Spagna. C'est la même Vierge, dans la même pose, le même enfant Jésus couché par terre, et portant à sa bouche l'index de sa main droite; c'est le même saint Joseph placé à droite dans la *Nativité*, à gauche dans l'*Adoration;* ce sont les mêmes anges qui prient à genoux, sauf qu'il y en a trois dans le tableau du Louvre et deux seulement dans celui de Berlin. Les trois séraphins, qui tiennent une banderole debout sur des nuages, sont ici, comme là, des figures directement empruntées de Pérugin, et dont la grâce était en quelque sorte stéréotypée dans l'École ombrienne. Le paysage a aussi beaucoup d'analogie, et quant à l'étable qui occupe la gauche du tableau, du côté de la Vierge, elle est exactement la même dans l'*Adoration* que dans la *Nativité*. Mais ce qui est plus décisif, c'est la ressemblance, ou plutôt l'identité du style dans les deux ouvrages, et ce style n'a qu'un rapport d'approximation avec celui de Raphaël.

Après avoir parcouru les petites villes de l'Ombrie, Spagna se fixa définitivement, comme nous l'avons dit, à Spolète, où il se maria. Il pouvait de là rayonner sur tous les points de la contrée, où sa réputation lui procurait l'emploi de ses talents. Avant la mort de Jules II, conséquemment avant l'année 1513, il peignit dans une salle du Palais public de Spolète les armes de ce pontife, accompagnées de trois figures, la *Charité*, la *Clémence*, la *Justice*. La première de ces trois allégories ressemble à la *Charité* de Raphaël, telle que Marc Antoine l'a gravée. Le buste de Jules II est tenu dans un cadre rond par une figure drapée.

Deux anges montrent du doigt la *Justice*, qui domine toute la composition, et dont la tête est malheureusement grosse et vulgaire. Les clefs pontificales sont portées par deux anges. Les armes du pape sont séparées des vertus symboliques par des pilastres ornés d'arabesques. La *Clémence* appuie sa main sur la tête d'un homme à genoux. On suppose que la totalité de l'espace que remplissent en partie les armoiries papales, pourrait bien cacher, sous le badigeon qui les recouvre, d'autres fresques du maître. Au surplus, depuis que l'attention des historiens et des critiques est éveillée sur les peintres appartenant aux styles primitifs, et notamment sur ceux de l'École ombrienne, on a retrouvé plusieurs ouvrages du Spagna, et l'on en retrouvera certainement bien d'autres, tant à Spolète que dans les villes ou villages des pays que baignent le Tibre et



NATIVITÉ (Musée du Louvre).

ses affluents. Il y en a qui ont été récemment découverts à Sant'Ansano de Spolète. Il y en a aussi, ou plutôt il y en avait dans la citadelle de Spolète — entre autres une *Madone* entre quatre saints — qui ont été enlevés du mur et transportés, non sans grand dommage, au palais communal. Il en existe encore à Assise, dans la cellule de saint François, à Santa Maria degli Angeli. Ces derniers travaux furent exécutés en 1516. Le peintre avait acquis alors plus de fermeté dans la main, plus de puissance et de richesse dans le ton. Les saints de l'ordre des Franciscains y sont représentés en différentes attitudes, les uns conversant, les autres en méditation ou en extase. On cite par-dessus tout, comme le meilleur ouvrage du Spagna en ce genre, le tableau d'autel qu'il peignit dans l'église souterraine de Saint-François, à Assise, où quelque imitation de Raphaël se trahit par des draperies plus amples, une légère intention d'élégance, un ovale plus allongé dans le visage de la Vierge, et de beaux anges en adoration et à genoux, dans les nuages.

Ce fut au retour de son excursion à Assise, que le Spagna reçut le droit de bourgeoisie à Spolète. Il paya ce privilége en peignant une nappe pour la table du Palais public. Depuis cette époque, nous perdons sa trace jusqu'en l'année 1521, qui est celle où il refit, en compagnie de Vicenzo Tamagni, à Santa Maria

d'Arone, la décoration ruinée de l'abside, répétant, pour sa part, un de ces *Couronnements de la Vierge* qu'il savait par cœur, tandis que Tamagni retraçait la *Nativité* et la *Mort de la Vierge,* dans le goût de Filippo Lippi, compliqué de tournures à la Michel-Ange. En 1524, le Spagna ornait de fresques l'église de Gavelli, située dans la montagne, à quelques heures de Spolète, où il peignit *Saint Michel terrassant le Démon.* Deux ans plus tard, il fut appelé à orner de ses peintures la petite église de San Giacomo, sur la route de Foligno à Spolète. Ceux qui ont visité cette église y ont reconnu l'imitation et presque la répétition des fresques exécutées par Fra Filippo Lippi, dans la cathédrale de Spolète. Influencé par le naturalisme du célèbre Florentin, Spagna semble avoir cette fois renoncé aux inspirations de l'École ombrienne, beaucoup plus conformes à son tempérament et au caractère de ses pensées. Sa dernière fresque à San Giacomo, laquelle représente la *Vierge* entre les apôtres Pierre et Paul, avec saint Antoine dans le bas de la composition, est d'une faiblesse qui s'explique peut-être par l'affaiblissement des facultés physiques de l'artiste, car il est à peu près certain qu'il mourut avant de l'avoir achevée, c'est-à-dire un peu avant 1530, ou du moins au commencement de cette année. On conserve, en effet, dans les archives de la paroisse, une quittance du peintre Dono Doni, datée du mois de juillet 1530, et deux autres, aux dates des 22 septembre et 13 octobre suivants, lesquelles constatent qu'il a reçu trente-cinq florins pour terminer la chapelle de Saint-Antoine. Trois ans après, le 28 octobre 1533, la veuve du Spagna recevait un florin pour solde de tout compte entre la fabrique de San Giacomo et son défunt mari.

Il faut en convenir : en voulant, sur la fin de sa vie, élargir sa manière, le Spagna fut mal inspiré, et il lui arriva ce qui arrive à ceux qui veulent forcer leur talent. C'est avec raison, suivant nous, que M. Rio, bien que suspect de partialité en ces matières, blâme l'artiste espagnol d'avoir changé sa manière en adoptant ou le style de Lippi, ou même celui de Raphaël, et de s'être ainsi fourvoyé à la recherche de qualités incompatibles avec son talent, et propres à le dénaturer sans aucun profit pour sa gloire.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Spolète. — Dans le Palais public, une *Madone* entre quatre saints, fresque enlevée de la cathédrale, et très-endommagée. — Les armes de Jules II, accompagnées de trois figures principales et de plusieurs figures accessoires.

A Sant' Ansano, une *Vierge* de grandeur naturelle, avec des traces d'un saint Roch et d'un ange.

A San Domenico, dans l'oratoire de Saint-Pierre-Martyr, un *Crucifiement.*

Assise. — A San Francesco, dans l'église souterraine, une *Vierge* sur un trône, ayant trois saints ou saintes à sa droite et trois à sa gauche, entre autres saint François et saint Roch et sainte Catherine d'Alexandrie.

A Santa Maria degli Angeli, dans la cellule de saint François, une suite de figures de Franciscains.

San Giacomo (entre Spolète et Foligno). — Un *Couronnement de la Vierge* et plusieurs épisodes de la vie de saint Jacques, daté de 1526 : une *Annonciation* avec sainte Barbe et sainte Apollonie ; puis, dans une niche, la *Vierge* avec saint Sébastien, saint Roch et un évêque, daté de 1527. En face, une *Madone* avec les apôtres Pierre et Paul et saint Antoine de Padoue. Ce dernier ouvrage, laissé inachevé par le peintre, fut terminé en 1530 par Dono Doni.

Todi. — Au Monte Santo, un *Couronnement de la Vierge*, peint en 1511 sur bois. — Dans la cathédrale, deux figures à mi-corps de saint Pierre et saint Paul. Ces deux morceaux sont peut-être d'un élève du Spagna.

Narni. — Dans l'église San Girolamo, un *Couronnement de la Vierge* avec beaucoup de saints, d'anges et de prophètes ; tableau semblable à celui que l'artiste avait peint à Todi.

Pérouse. — Dans la galerie de l'Académie, l'*Eternel bénissant*, lunette dans son vieux cadre, peinture à l'huile. Belle figure de *Sainte Colombe*, panneau cintré, provenant de l'église San Domenico, et probablement du Spagna, comme le disent MM. Crowe et Cavalcaselle.

Trevi. — Dans l'église de la Madonna delle Lagrime, *Saint Ubald* donnant la bénédiction entre deux rangées de moines à genoux, et une *Déposition de croix* imitée de celle de Raphaël.

Rome. — Au musée du Vatican, une *Adoration des Mages* semblable à celle qui est à Berlin.

Berlin. — *Adoration des Mages.* Ce tableau a été longtemps attribué à Raphaël et il est encore inscrit sous ce nom dans le catalogue du Musée royal. Il provient du couvent de Ferentillo près de Spolète et il appartenait à la famille Ancajano Ancajani, laquelle, en 1733, obtint de le faire transporter dans sa chapelle à Spolète en le remplaçant par une copie. Acheté en 1833 au prix de 6,000 écus romains, pour le musée de Berlin. Il est gravé dans cette notice.

Musée du Louvre. — La *Nativité*. C'est le tableau dont on trouve ici la gravure. Il a été donné en 1811 par la ville de Pérouse à M. de Gérando et acheté à ses héritiers au prix de 25,000 francs.

Londres, National Gallery. — La *Glorification de la Vierge* dans les nuages, entourée de chérubins dont deux portent la croix, deux autres des chandeliers allumés. En bas, sur une plate-forme de marbre, deux petits anges jouent du violon et du flageolet. — *Ecce homo*, tableau douteux.

On trouve encore des ouvrages du Spagna dans plusieurs collections anglaises, notamment à Dudley-House, dans la galerie Baring, chez lord Ward, et dans l'ancienne collection Brownley ; mais tous ces morceaux ne sont pas également authentiques.

Paris. — Imp. POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Romaine. *Grotesques et Arabesques.*

GIOVANNI DA UDINE

NÉ EN 1487. — MORT EN 1564.



Un journal écrit de la main de Giovanni da Udine, et cité par le comte Maniago dans la *Storia delle Belle Arti friulane,* fait connaître qu'il était né à Udine, dans le Frioul, le 27 octobre 1487, car il est dit dans ces notes : « Aujourd'hui 21 avril 1545, moi Giovanni Recamador, peintre, étant âgé de cinquante-sept ans et six mois moins six jours... » Vasari est donc mal informé quand il place en 1494 la naissance de Jean d'Udine.

Le nom de Recamador, qui signifie *brodeur,* tient à ce que les ancêtres de Jean avaient exercé à Udine l'art du brodeur avec tant d'habileté que leur famille, qui s'appelait Nani, avait substitué à ce nom celui de Recamador. Le père de Giovanni, qui avait du goût pour la chasse, y amenait avec lui son fils, et il remarqua que ce jeune homme, dès qu'il avait un moment de loisir, s'occupait à dessiner les chiens, les lièvres, les lapins, les chèvres, les oiseaux, et en général tous les animaux qu'il rencontrait; ce que voyant, il conduisit son fils à Venise, où il le fit entrer comme apprenti chez le Giorgione. Dans l'atelier de son compatriote, Giovanni entendit parler avec un tel enthousiasme des peintures de Michel-Ange et de Raphaël, qu'il résolut de faire à tout prix le voyage de Rome. Il partit en effet, muni d'une lettre de recommandation que lui donna un ami de son père, Domenico Grimano, à l'adresse de Baldassare Castiglione, secrétaire du duc de Mantoue. Ce personnage, qui était, comme l'on sait, ami intime de Raphaël, obtint du grand peintre qu'il prendrait Giovanni au nombre de ses élèves.

A une si belle école, le peintre d'Udine contracta un excellent goût de dessin, et comme son maître lui permettait de suivre son inclination, il étonna bientôt tout le monde par une adresse sans pareille à imiter

les animaux, le paysage, les fabriques, les étoffes, les instruments, les vases, et en général toutes les choses de la nature. Il dessinait aussi à merveille les oiseaux de toute espèce, et il composa de ses dessins un portefeuille charmant que Raphaël prenait le plus vif plaisir à feuilleter. Enfin, il apprit d'un Flamand, appelé Jean comme lui, à peindre les fruits et les fleurs, mais il les peignait avec plus de grâce et de morbidesse que n'en savait mettre son homonyme, qui avait une manière sèche et pesante. Le talent de Giovanni da Udine n'avait pas encore trouvé son application dans la grande peinture, où il n'était pas d'usage alors d'introduire ces objets que nous appelons de nature morte ; mais Raphaël ayant à faire un tableau de *Sainte Cécile* pour une dame bolonaise, Ellena dell' Oglio, jugea convenable d'y faire peindre par son élève le petit orgue que la sainte porte dans ses mains, ainsi que les instruments de musique qui sont à ses pieds. Jean d'Udine peignit ces instruments avec un relief à produire l'illusion, et cependant il se conforma si bien à la manière de son maître, que tout le tableau paraît d'une seule main.

Vers le même temps, en pratiquant des fouilles près de l'église San Pietro in Vincoli, on découvrit, dans les ruines du palais de Titus, des chambres souterraines, des *grottes*, décorées d'ornements qu'on appela pour cette raison *grottesques*, et qui sont des petites figures bizarres, fantastiques, mêlées avec des rinceaux, des fruits et des fleurs, des ustensiles, des meubles, des paysages, et peintes sur le stuc. Raphaël, averti de cette découverte, se rendit dans les thermes de Titus avec Jean d'Udine et fut frappé de la grâce de ces décorations et de leur fraîcheur, car elles étaient parfaitement conservées par le fait même de leur enfouissement. Jean d'Udine n'eut rien de plus pressé que de dessiner tous ces ornements antiques, qui rentraient si bien dans la nature de ses études antérieures et de ses prédilections. Il se pénétra si heureusement de ce style capricieux qu'il finit par se l'assimiler et le faire sien. Toutefois, il ne pouvait trouver le secret de fabriquer du stuc semblable à celui qu'avaient employé les décorateurs antiques. D'autres, avant lui, s'étaient mis l'esprit à la torture pour savoir le moyen de composer du stuc avec du plâtre, de la chaux, de la poix résine, de la cire, de la brique pilée ; mais ils n'avaient pas réussi à contrefaire le stuc des anciens Romains.

On travaillait alors, sous la direction de Bramante, à élever les arcs et la tribune de Saint-Pierre, qui se faisaient en chaux et en pouzzolane (terre volcanique), et l'on jetait dans les trous de terre tous les résidus de la taille des feuilles, oves, modillons et autres membres d'architecture. Giovanni, voyant ces gravats, imagina qu'on pourrait se servir de chaux et de pouzzolane pour former des figures en bas-relief, et il en fit l'essai, qui lui réussit à cela près que l'épiderme (*la pelle ultima*) de son stuc n'était ni aussi blanc ni aussi fin que celui du stuc antique. Il en conclut qu'il fallait mêler à une chaux de travertin blanc, au lieu de pouzzolane, une substance plus claire. Il fit donc broyer des éclats de travertin, qui produisirent une bonne matière, sauf que l'aspect en était encore livide, rude et granuleux. Enfin, ayant réduit en poussière le marbre le plus blanc qu'on put se procurer et l'ayant tamisé avant de le mêler à la chaux de travertin blanc, il retrouva le vrai stuc qu'il cherchait. Raphaël, instruit de cette découverte dans le temps où il conduisait la décoration des Loges du Vatican, chargea Giovanni d'exécuter en stuc tous les ornements des voûtes et des pieds-droits, et de peindre, sur les surfaces lisses, des figures semblables à celles des grottes antiques. Il va sans dire que Raphaël le dirigea dans le choix des motifs qu'il devait exécuter en plastique ou en peinture, tels que rinceaux, guirlandes, paysages, camées, inventions capricieuses, figures et animaux fantastiques, si bien que Raphaël et Jean d'Udine surpassèrent dans ces créations l'antiquité qu'ils avaient prise pour modèle. On y admirait d'abord les oiseaux de toute espèce que Jean y avait peints dans leurs mouvements les plus divers, picorant des épis ou perchant sur des arbustes ; ensuite les poissons et autres bêtes aquatiques avec des monstres marins, ensuite les fleurs et les fruits qui sont là disposés en gracieuses guirlandes, ensuite les compartiments qui étaient ornés de treillages, de jasmin, de rosiers, de vigne vierge et de vigne chargée de raisin, le tout imité avec une vérité saisissante.

Ce n'est pas tout : au fond de la Loge se trouvait une muraille blanche, le pape n'ayant pas encore décidé comment elle serait décorée. En attendant, Giovanni prit plaisir à y peindre, en trompe-l'œil, des balustres simulés qui faisaient suite aux balustres véritables de la Loge et qui paraissaient tout aussi

réels. Sur ces balustres il figura un tapis négligemment jeté, qui faisait illusion au point qu'un palefrenier ayant besoin d'un tapis pour mettre sous les pieds de Léon X, qui se rendait en hâte au Belvédère, courut pour prendre celui qu'il apercevait au fond de la Loge et que Giovanni avait peint. Ce fait, dit Vasari, est très-connu (*cosa notissima*). En somme, les arabesques et grotesques des Loges du Vatican furent le modèle de toutes les peintures du même genre dont l'Italie et bientôt le monde entier furent remplis, et Giovanni en a, pour ainsi dire, fixé le type tout en le variant au possible.



GROTESQUES

Léon X et Raphaël ne manquèrent pas de mettre à profit le talent si nouveau et si aimable de Jean d'Udine; ils l'employèrent à orner de ses arabesques d'autres chambres du Vatican, notamment la salle des gardes, où, après avoir imité des marbres de différentes couleurs, des incrustations à la manière antique, il peignit les armes du pape. Dans une autre salle, où Raphaël avait représenté de grandes figures d'apôtres en clair-obscur, Jean d'Udine figura, sous les corniches, des perroquets, des singes, des civettes et autres animaux singuliers. Malheureusement, le pape Paul IV, peu sensible aux choses d'art, détruisit cette chambre pour y pratiquer des cabinets à son usage. Jean dessina encore et coloria les cartons des tentures qui devaient être tissues d'or et de soie dans les manufactures de Flandres, et qu'il embellit, suivant sa coutume, en y indiquant des rinceaux mêlés d'enfants jouant avec les devises des papes.

D'aussi aimables inventions devaient plaire. Ce fut bientôt dans Rome à qui emploierait Jean d'Udine. Après Jean-Baptiste dell'Aquila, qui lui demanda des stucs pour décorer une façade de son palais, à Borgo Nuovo, le cardinal Jules de Médicis lui confia tous les ornements d'une Loge qu'il venait de construire dans la vigne, c'est-à-dire dans la maison de plaisance qu'on appelle aujourd'hui *villa Madama* [1]. Comme le peintre s'y était surpassé, le cardinal, outre plusieurs bénéfices dont il le gratifia pour ses parents, lui fit donner à lui-même un canonicat à Cividale, dans le Frioul. Le cardinal voulut ensuite avoir deux fontaines dans sa villa. Jean d'Udine en construisit une dont l'eau était jetée par la trompe d'un éléphant, et il imita en stuc, avec son habilité consommée, un temple de Neptune récemment découvert dans les ruines de Rome et tout orné de choses marines; après quoi il composa une autre fontaine en rocaille, au milieu d'un bois sauvage; l'eau tombait d'une grande hauteur en cascatelles parmi des rochers spongieux, se divisait en filets jaillissants et suintait çà et là, comme dans les grottes humides. Au sommet de cette caverne factice, mais d'une vérité trompeuse, Giovanni sculpta un mufle colossal de lion qui se trouvait encadré et couronné de fougère et autres plantes rustiques, ménagées avec un goût délicieux pour ajouter leur grâce naturelle aux créations de l'art.

Ces ouvrages conduits à leur fin, Giovanni fut créé chevalier de Saint-Pierre par le cardinal et emmené par lui à Florence pour décorer, à sa manière, c'est-à-dire de grotesques et d'arabesques, une Loge du palais des Médicis, voisine de celle que le père de la patrie, Cosme l'Ancien, avait déjà bâtie pour la commodité des habitants de Florence. Michel-Ange avait donné au cardinal les dessins de cette nouvelle Loge, en forme de chambre, avec deux fenêtres cintrées qui furent les premières que l'on ferma de grilles hors du palais. Jean d'Udine y figura d'abord les six pals, armoiries des Médicis, soutenues par des enfants pleins de grâce, puis des animaux se jouant avec les devises de cette illustre maison; il entremêla à sa décoration des figures de stuc en demi-relief, simula des camées dans le fond, et fit de la Loge un lieu ravissant. La manière de Giovanni, qui était fière, capricieuse et libre, n'eut pas grand succès à Florence, dit Vasari, parce que les maîtres florentins, qui étaient habitués à peindre toute chose d'après nature, ne pouvaient approuver cette peinture sortie d'une imagination bien nourrie, sans doute, mais dans laquelle des fantaisies brillantes remplaçaient les vérités naturelles.

De retour à Rome, Giovanni trouva Raphaël occupé à faire les peintures du petit palais bâti par Agostino Chigi sur la Longara (appelé depuis la Farnésine), et il fut chargé de compléter la décoration du palais en y peignant, autour des pendentifs de la voûte, de gros festons de fruits et de fleurs. Il y avait imité à ravir des sureaux, des liserons, des citrouilles, des aubergines, et il y avait glissé ingénieusement quelques allusions voilées au culte du dieu des jardins, notamment sous la belle figure volante de Mercure peinte par Raphaël. Dans les lunettes qu'entouraient les festons étaient représentés des animaux et des génies avec les divers attributs des dieux.

Raphaël étant mort en 1520 et Léon X l'année suivante, Giovanni perdit son ami et le plus puissant de ses protecteurs. Le pape Adrien VI, homme austère et peu favorable aux arts, qu'il regardait comme entachés de paganisme, donna cependant quelques travaux au peintre d'Udine: il lui fit peindre les bannières du château Saint-Ange, le grand drapeau qui devait flotter sur la cime de la dernière tour, et quatre autres bannières allusives à la canonisation d'Antonino, archevêque de Florence, et de Hubert, évêque de Meissen, en Saxe [2]. Mais Giovanni, pris de nostalgie et craignant la peste, qui commençait à se déclarer, s'en alla dans son pays, pensant y demeurer tant que durerait le farouche pontificat d'Adrien. Ce pontificat dura peu. En 1523, le cardinal Jules de Médicis devint pape sous le nom de Clément VII, et Giovanni, apprenant l'exaltation de son Mécène, se hâta de retourner à Rome, où le nouveau pape, qui l'avait en affection, lui fit peindre, pour les fêtes de son couronnement, une magnifique décoration au-dessus de

[1] Ces décorations existent encore, assez maltraitées par le temps; mais celles du palais dell' Aquila ont péri.

[2] Une de ces bannières — qui furent commandées en 1522 — celle où est peinte la figure de saint Antonin, existe encore à Florence, dans l'église San Marco.



EUSTACHE LORSAY DEL.

ARABESQUES DES LOGES AU VATICAN.

l'escalier de Saint-Pierre. Clément VII lui commanda ensuite d'autres peintures à exécuter dans le Vatican, en collaboration avec Perino del Vaga. Le soffite de la salle qui précède les chambres par où l'on va des Loges à l'appartement Borgia, fut orné par Perino de figures représentant les sept Planètes, et Jean d'Udine y ajouta de très-beaux stucs avec des grotesques et des animaux.

Nos deux artistes furent encore chargés de peindre ensemble les parois de cette même salle où Giotto avait autrefois représenté le martyre de quelques papes, et que, pour cette raison, l'on avait appelée la salle des Martyrs. Mais à peine avaient-ils fini leur besogne, que la guerre amena le connétable de Bourbon aux portes de Rome. La ville, prise d'assaut, fut mise au pillage. Giovanni, qui avait été maltraité autant que personne par les vainqueurs, résolut de retourner à Udine et de n'en plus revenir. Ses compatriotes, qui songeaient alors à élever une tour et une horloge sur la place Contarina, en demandèrent le dessin à Giovanni, qui n'était point, on le voit, étranger à l'architecture. Sur ces entrefaites, Clément VII, qui était allé à Bologne et venait d'y couronner Charles-Quint, repartit pour Rome et y rappela son artiste favori pour lui donner à peindre de nouveau les bannières du château Saint-Ange, qui changent à chaque nouveau règne, et la chapelle du prince des apôtres, dans la basilique de Saint-Pierre.

Comme il vaquait à ces travaux, Fra Mariano, qui avait l'office du Plomb, vint à mourir, et le pape nomma, le 17 octobre 1531, au lieu et place du défunt, le fameux Sébastien de Venise, appelé depuis lors Sébastien del Piombo, et il greva ce bénéfice d'une pension de quatre-vingts ducats d'or de chambre, à distraire au profit de Jean.

Vasari, qui était lié avec le peintre d'Udine, a bien connu beaucoup de circonstances de sa vie. Aussi, le fait et le chiffre de cette pension sont-ils exactement confirmés par Giovanni, dans son journal. Une note de ce manuscrit précieux, qu'a possédé le comte Maniago, nous apprend que le 1er octobre 1532, Jean partit de Forli pour Florence, où il devait orner de stucs la coupole de la sacristie de San Lorenzo, dans laquelle étaient placés déjà les tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis, sculptés par Michel-Ange. Giovanni employa deux ans à cette décoration, qui depuis longtemps a été supprimée, et il ne lui fallait pas plus de quinze jours pour la terminer, lorsque le pape Clément VII mourut. A cette nouvelle, le peintre reprit le chemin de Rome, profondément découragé et n'espérant plus la récompense qu'il attendait de son travail dans la chapelle des Médicis. Toutefois, il aurait pu vivre de ses revenus et de sa pension, en se mettant au service du cardinal Hippolyte de Médicis et de Paul III ; mais il fut pris d'un irrésistible désir de retourner à Udine et d'y finir paisiblement ses jours. De Florence, où il s'arrêta quelque temps, il écrivit aux autorités de son pays, le 24 février 1534, pour demander la permission, qu'on lui accorda, de rebâtir sa maison, située dans le Borgo di Giemona.

En revenant chez lui, Giovanni avait pris la résolution d'abandonner la peinture, mais il ne put longtemps s'y tenir, parce qu'il avait femme et enfants et qu'il sentait le besoin de leur faire des conditions d'existence aussi bonnes que possible. Il se rendit donc aux instances du seigneur de Spilimberg, qui le priait de peindre une frise dans son palais, à Udine. Cette frise, qui existe encore, est une suite d'arabesques dans laquelle sont enchâssés des médaillons consacrés à Diane et aux portraits du seigneur de Spilimberg et de sa femme Louise. Vinrent ensuite des travaux de stuc et de peintures que Giovanni dut faire à Santa Maria de Cividale, à la cathédrale de cette ville, et dans la communauté de Santa Maria di Castello, à Udine, qui lui commanda une riche bannière. Bientôt après — c'était dans l'année 1539 — il présenta un modèle pour restaurer le dôme du chœur, à Udine. Au mois de septembre de cette même année, il fut mandé à Venise pour décorer, selon son goût, une petite chambre dans le palais de Jean Grimani, évêque de Ceneda. Tous ces faits ont été connus de Vasari, mais grâce aux documents compulsés et mis en lumière par le comte Maniago, nous savons, sur la vie de Jean d'Udine, quelques détails intéressants qui avaient échappé au bon George. Revenu dans sa ville natale depuis 1541, Jean reçoit une lettre de l'Arétin qui lui demande une quantité de dessins, *un pien foglio di disegni*, pour être exécutés en verre dans la fabrique de Murano. Le 11 juin de l'année suivante, il fournit à la ville le modèle d'une fontaine qu'on devait construire sur la Piazza Nuova. Le 20 mars 1546, ayant orné de stuc une chapelle de

la Madonna di Monte, près de Cividale, il reçoit, en sus de la récompense promise, un cheval richement enharnaché. Le 5 septembre 1547, le duc Pierluigi Farnèse l'invite à venir à Parme *honorer* la ville d'un de ses ouvrages; mais cinq jours plus tard, ce même duc Farnèse est assassiné. Le 23 octobre 1547, Jean *de' Ricamatori*, car on l'appelait toujours ainsi à Udine (Jean des Brodeurs), est nommé expert pour estimer un travail de Battista di Grassi, à San Cristofano d'Udine. Deux jours après, il est désigné pour



JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS

présider à la construction de l'escalier du Château; le 5 septembre 1548, il présente un plan pour l'agrandissement de la salle du Conseil. Enfin, au mois de mars 1550 — ici nous reprenons Vasari — Giovanni se met en route pour aller gagner à Rome le grand jubilé.

Plein de dévotion, l'artiste partit d'Udine vêtu en pèlerin, et il fit le voyage à pied, en compagnie de pauvres gens qui ne le connaissaient point. Arrivé à sa destination, toujours caché sous ses habits de pèlerin, il fut reconnu par Vasari, qui allait, lui aussi, au jubilé, mais commodément et dans un bon carrosse, avec son ami Bindo Altoviti. D'abord, Jean d'Udine, ne voulant pas être reconnu, nia son

identité; mais à la fin, forcé de se découvrir, il avoua à Vasari qu'il aurait grand besoin de quelque protection auprès du nouveau pape pour obtenir le paiement de sa pension, que le successeur de Sébastien del Piombo, Guillaume della Porta, sculpteur génois, ne voulait plus continuer. Vasari, qui avait l'oreille du Saint-Père, obtint le renouvellement du bref, et plus tard Giovanni échangea sa redevance contre un canonicat au nom d'un de ses fils qu'il avait nommé Raphaël, en mémoire du grand peintre. Ce fils était un dissipateur et un libertin. Il fut chassé pour son inconduite du diocèse d'Aquilée (1557), et il n'est sorte de chagrin qu'il ne fît à son père; mais ses déportements ne portèrent aucune atteinte à la considération dont Giovanni jouissait parmi ses compatriotes, à telles enseignes qu'au mois de juillet 1552, celui-ci fut créé architecte et surintendant de tous les édifices publics, construits ou à construire dans la cité d'Udine, et particulièrement de toutes les fontaines, avec un traitement annuel de quarante ducats.

Cependant, comme il se faisait vieux, Jean d'Udine fit, en 1555, un premier testament qu'il retoucha en 1560. Il distribuait son bien à tous ses enfants, garçons et filles, à l'exception du chanoine, qui, disait-il, avait eu plus que sa part, tant il avait coûté à son père. En cette même année 1560, Giovanni, qui était allé à Florence, à l'instigation de Vasari, pour y être présenté par son ami au grand-duc Cosme de Médicis, dont il avait gagné l'amitié, fut amené par ce personnage à Sienne d'abord, ensuite à Rome, où ils arrivèrent au mois de novembre. Le grand-duc n'eut pas de peine à établir son protégé dans les bonnes grâces du pape, qui donna commission au peintre d'Udine d'achever une *loggia* construite au Vatican, à l'étage au-dessus des Loges de Raphaël, et lui fit, de plus, retoucher ce qu'il avait peint dans ces mêmes Loges. Malheureuse idée! dit Vasari, car ces peintures, restaurées par un septuagénaire, perdirent la fraîcheur et la fierté des touches magistrales qu'il y avait mises dans sa jeunesse.

Giovanni achevait cet ouvrage, quand il mourut en 1564, âgé de soixante-dix-sept ans. Chrétien pieux et timoré, — c'est Vasari qui parle, — il n'avait eu guère d'autre plaisir, étant jeune, que celui de la chasse, et surtout de la chasse aux oiseaux. Habile tireur, tant au fusil qu'à l'arbalète, il s'en allait les jours de fête, à quelque dix milles de Rome, avec un serviteur et une meute de chiens qu'il entretenait constamment, et il ne revenait jamais sans rapporter des pigeons ramiers, des oies sauvages, des canards et autres gibiers de marais. On dit qu'il fut l'inventeur de ce bœuf en toile peinte, derrière lequel le chasseur cache son fusil pour tirer les bêtes sauvages, *del bue di tela dipinto, che si fa per addopparsi a quello, e tirar senza esser dalle fiere veduto lo scoppio.* Jean d'Udine demanda en mourant l'honneur d'être enseveli dans la Rotonde, tout près de son maître Raphaël, qui avait été l'objet de sa plus vive tendresse et de sa plus grande admiration.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les annotateurs de la dernière édition de Vasari, publiée à Florence, ont dressé un tableau chronologique de la vie et des ouvrages de Jean d'Udine. Ce travail est très-utile à consulter. Les ouvrages de Jean d'Udine étant presque tous des décorations murales, tant en bas-relief qu'en peinture, sont très-rares à trouver autre part qu'à Rome, à Udine, à Venise et dans le Frioul. Encore est-il que beaucoup de ces décorations ont péri ou du moins ont été fort endommagées.

ROME. — Les arabesques des Loges du Vatican existent encore, mais on sait qu'elles sont en mauvais état. On en trouvera une description fort bien faite dans les *Loges de Raphaël au Vatican* par M. Gruyer. (Paris, Renouard, 1859.)

A la Farnésine, les festons de fruits et de fleurs peints par Jean d'Udine ont été restaurés par Carle Maratte.

A la villa Madama, les grotesques et les arabesques du peintre subsistent encore; mais non sans avoir beaucoup souffert.

VENISE. — Dans le palais Grimani, on voit encore des stucs et des peintures de Jean d'Udine.

FLORENCE. — On conserve à San Marco la bannière que nous avons mentionnée.

NAPLES. — L'avocat Ottavio Federici possède, ou du moins possédait en 1855, un petit tableau de Jean d'Udine, qui est une rareté, par cela même qu'il n'est pas peint sur le mur. C'est un vase avec un mascaron au centre et un limaçon sur le bord. De la terre du vase sortent des plantes et des fruits délicatement traités. Dans le haut vole une abeille imitée à ravir. A droite est écrit : G. D. UDINE. IN CASA SPILIMBERGA. A. 1555.

UDINE. — La plupart des travaux de Giovanni ont péri; mais il existe dans le palais Spilimberg une frise, celle dont nous avons parlé.

Volpato, Giovanni et Pietro Santi Bartoli ont gravé les grotesques et les stucs de J. d'Udine dans les Loges du Vatican.

Paris. — Imp. Poitevin, rue Damiette, 2 et 4.



École Italienne. *Décorations murales.*

FRANCESCO PENNI DIT LE FATTORE

NÉ VERS 1488. — MORT EN 1528.



Le surnom de *Fattore*, qu'avait reçu Jean-François Penni dans l'école de Raphaël, dit assez qu'il fut le disciple le plus soumis de son maître, son serviteur le plus assidu, son homme de confiance, son factotum. On peut dire en effet que Penni, qui, pendant la vie de Raphaël, avait été pour ainsi dire le majordome de son génie, ne fut, après la mort de ce grand peintre, que son ombre. Mais c'est déjà un titre de gloire que d'avoir pu graviter autour d'un tel astre et d'avoir un peu brillé de ses reflets. Il fut donné à Jules Romain, quand il se trouva livré à lui-même, d'accuser sa physionomie propre et de développer en lui des facultés assez personnelles pour lui constituer une originalité et lui faire un nom à jamais illustre. Mais le Fattore n'eut point ce privilége, et il est probable qu'il n'aurait pas figuré avec beaucoup d'éclat dans l'histoire des peintres, si Raphaël ne lui eût ménagé une petite place à côté de la sienne, et comme qui dirait, au pied de son trône.

Il était jeune quand il entra chez Raphaël comme *garzone*, ce qui veut dire comme un de ces écoliers qui font leur apprentissage en remplissant, pour certaines choses, l'office de serviteurs. Né à Florence vers 1488, il y connut peut-être Raphaël lors du premier voyage que fit le peintre d'Urbin à Florence en 1504, et s'étant attaché à sa personne, il ne le quitta plus. A l'école de son grand maître, il apprit ce qui est vraiment l'essentiel de l'art, le dessin. Il prenait tant de plaisir à dessiner que ce plaisir absorba ses autres facultés, car il n'eut guère pour son compte le sentiment de la couleur et de l'effet. Il faut croire, cependant, que Raphaël apprécia son habileté, qui était surtout une habileté pratique, car il l'employa dans presque tous ses travaux, notamment dans les loges du Vatican, qui

furent, dit Vasari, les premiers ouvrages où Penni aida son maître, avec Jules Romain, Perino del Vaga, Pellegrino de Modène, Rafaello dal Colle, Jean d'Udine et autres. Quelle part lui revient en propre dans l'exécution de ces fresques? On ne le sait point d'une manière positive. Toutefois, comme il s'entendait à peindre le paysage, les fabriques, et en général toutes les parties accessoires de la peinture, *dilettosi molto a far paesi e casamenti*, on peut chercher de préférence les traces de sa collaboration dans les compositions où il entre des fabriques et des paysages, comme, par exemple, dans les voûtes où sont représentés *Adam et Ève*, *Abraham et Melchisedech*, *Abraham visité par les anges*, *Loth et ses filles*, *Dieu apparaissant à Isaac* et l'*Histoire de Jacob*. Ces dernières, d'ailleurs, sont attribuées à Francesco Penni, pour l'exécution des figures comme pour le reste.

Ce qui est certain, c'est que de tous les disciples de Raphaël, le Fattore fut le plus docile, le moins personnel et celui qui reproduisit le mieux, en les affaiblissant, les qualités souveraines du maître. Un écrivain qui a passé une partie de sa vie à étudier, à admirer et à décrire les *Loges* et les *Chambres* de Raphaël, M. Anatole Gruyer, n'hésite pas à mettre sur le compte de Francesco Penni les fresques de la quatrième voûte, celles du moins qui sont encore visibles, car il y en a une qui est presque absolument effacée : *Dieu se révèle à Abraham*, sans en excepter les deux compositions de cette voûte, où se trahit l'intervention de Raphaël lui-même. D'accord avec l'opinion générale, l'auteur attribue également au Fattore l'exécution des peintures qui décorent la cinquième voûte et dont l'une, *Dieu apparaissant à Isaac*, a beaucoup souffert de l'humidité. « On reconnaît dans ces fresques, dit M. Gruyer, les qualités qui caractérisent les peintures du *Baptême de Constantin*. Il est évident que la main qui a peint l'ensemble de ces quatre tableaux (ceux de la quatrième voûte) n'est plus celle qui a peint les tableaux de la voûte précédente. Le dessin a généralement ici moins de précision, de force et d'énergie; mais il est moins violent, moins dur, et il imprime aux figures plus d'élégance et de distinction; le pinceau, bien que fort habile, a moins de fougue et d'entrain, mais avec moins de sûreté il a plus de légèreté et de grâce. La palette est plus variée, plus riche; les couleurs sont plus heureuses, les chairs sont d'un ton moins briqueté et moins cru. Les paysages, enfin, sont traités avec un remarquable talent. » En lisant cette appréciation d'un juge attentif et compétent, il ne faut pas oublier que c'est sous les yeux de Raphaël que le Fattore, comme ses disciples, a constamment travaillé, et que si l'on rencontre une couleur agréable dans ses fresques des Loges, il n'en est pas moins vrai que lorsque Penni fut abandonné à lui-même, il fut un coloriste froid, sans ressort et sans charme.

Ce fut ensuite aux cartons coloriés qui devaient servir de modèles pour les tapisseries de la chapelle Sixtine et du Consistoire, que le Fattore fut employé par son maître. Il peignit une grande partie de ces cartons, qui furent envoyés en Flandre, c'est-à-dire à Arras (ville flamande alors), pour y être tissus de laine, d'or et de soie. On sait que Jean d'Udine fut chargé des arabesques et grotesques, dont Raphaël voulait orner les bordures de ces tapisseries, *arazzi;* mais il paraît, d'après Vasari, que Francesco Penni travailla lui aussi aux ornements et aux frises, *fregiature,* qui emborduraient ces compositions sublimes.

Raphaël, qui avait pris en affection le Fattore et le traitait comme un fils, lui donnait part à l'exécution de presque tous ses ouvrages. Lorsqu'il eut à peindre la Farnésine, il choisit pour aides Penni, Jules Romain et Jean d'Udine. Le talent de ce dernier était affecté spécialement à la peinture des guirlandes de fruits et de fleurs qui accompagnent les panaches de la voûte. Jules Romain et le Fattore devaient travailler aux figures, et bien que cette magnifique décoration ait été retouchée par Carle Maratte, il n'est pas impossible d'y reconnaître ce qui appartient au Fattore et ce qui est de la main de Jules, celui-ci étant chaleureux, rouge et dur, pendant que l'autre est timide, froid, gris dans les ombres. Il va sans dire que ces nuances ne vont pas jusqu'à altérer l'harmonie générale que le maître avait mise dans sa décoration, et qu'elles sont sensibles seulement pour qui sait y regarder de près. Mais s'il était un assez pauvre coloriste, en revanche le Fattore, dessinateur consommé, réussissait à peindre en grisaille, et, sans valoir ceux de Polydore, ses camaïeux étaient estimés de son temps. Vasari cite une façade que Francesco peignit en clair-obscur à Monte Giordano et qui a disparu. Il mentionne également une fresque qui décorait le mur latéral de Santa Maria di Anima, à côté de la porte conduisant à la Pace. On y voyait une très-belle figure de Saint Christophe, mesurant huit brasses, et un

ermite dans sa grotte avec sa lanterne à la main, morceau bien dessiné et bien entendu, *con buon disegno e grazia unitamente condotto.* Cette fresque a péri, aussi bien qu'un tabernacle avec une jolie Madone que Penni



SAINT GEORGES ET LE DRAGON (Musée de Dresde).

avait peinte pour le Florentin Ludovico Capponi, à Montugli, hors la porte San Gallo, dans un voyage qu'il fit à Florence, probablement en 1515, lorsque Raphaël y fut emmené par Léon X.

A la mort de leur maître, survenue le 6 avril 1520, Jules Romain et le Fattore, auxquels il avait légué par testament tout ce qu'il possédait en objets d'art, se conformèrent à sa dernière volonté, en achevant les ouvrages que Raphaël n'avait pu achever lui-même. Associés dans cette pieuse intention, ils terminèrent,

d'après les pensées et les esquisses du Sanzio, la salle de Constantin au Vatican, dans laquelle Penni peignit, pour sa part, le *Baptême de Constantin*. Ces grandes machines, ils avaient formé le projet de les peindre à l'huile, mais ayant déjà expérimenté ce genre de peinture sur les murailles de la salle où ils avaient représenté les allégories de la Justice et de la Douceur, ils s'aperçurent que l'huile pousse au noir et qu'elle n'a point les tons francs et clairs, ni le mat architectonique de la fresque. Ils construisirent ensuite et décorèrent ensemble la villa Madama, située sur le Monte Mario, et dont Raphaël avait donné un croquis. Jean d'Udine concourut à cette décoration, en y ajoutant des arabesques et en y ménageant de belles fontaines rustiques.

Pendant qu'ils travaillaient à la villa du pape, Perino del Vaga, leur condisciple, épousa une sœur de Francesco Penni, et devint le collaborateur de son beau-frère. Toutefois, ce fut encore en compagnie de Jules Romain que le Fattore peignit, en 1525, un tableau qui depuis vingt ans avait été commandé à Raphaël par les religieuses du couvent de Monteluce, à Pérouse, et qui représente le *Couronnement de la Vierge* et les apôtres groupés autour de son tombeau. C'est la grande peinture, en deux panneaux réunis, qui est maintenant au musée du Vatican. La partie inférieure, qui est la moins belle, est celle qui fut exécutée par le Fattore; on n'y trouve ni la fierté de Jules Romain, ni la grâce pénétrante de Raphaël.

Le dernier ouvrage de Raphaël, la *Transfiguration*, avait été commandé par le cardinal Jules de Médicis, depuis Clément VII, pour être envoyé à Narbonne, en France. Mais après la mort du grand peintre, son tableau fut porté à San Pietro in Montorio, où il resta jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Le pape voulant en avoir une copie fidèle, en chargea Jules Romain et le Fattore, et ils la commencèrent ensemble, mais avant qu'ils ne l'eussent terminée, la division se mit entre eux et ils se séparèrent, après avoir procédé au partage de tous les dessins et objets d'art que leur avait légués Raphaël. Jules Romain partit pour Mantoue et y fut nommé architecte du marquis de Gonzague et surintendant de tous ses travaux. Peu de temps après son arrivée, il reçut la visite du Fattore, qui espérait reconquérir son amitié et reprendre avec lui ses anciennes habitudes de collaboration; mais il lui fit un accueil si froid que Penni s'en retourna immédiatement. Après avoir parcouru la Lombardie, Francesco se rendit à Rome et de Rome à Naples par mer, à la suite du marquis del Vasto. Il portait avec lui la copie de la *Transfiguration*, qu'il avait achevée seul et qui, achetée par le marquis, fut placée d'abord dans son île d'Ischia, ensuite à Naples dans l'église Santo Spirito degli Incurabili. Établi à Naples, le Fattore s'y était lié d'amitié avec un marchand florentin, Tommaso Cambi, qui était l'intendant du marquis del Vasto, et il espérait par son entremise y trouver l'emploi de ses talents, lorsque la mort le surprit en l'année 1528. On grava sur sa tombe deux épitaphes, l'une en latin, l'autre en italien.

Francesco Penni eut un frère, Luca Penni, qui suivit la fortune de Perino del Vaga son beau-frère, et travailla avec lui à Gênes, à Lucques et dans plusieurs autres villes de l'Italie, après quoi il passa en France avec le Rosso, et fut employé par lui à Fontainebleau. De là il se rendit en Angleterre, où il fut occupé quelque temps par la cour, et s'attacha finalement à faire des dessins pour les graveurs. Il en envoya beaucoup en Flandre, où ils furent gravés, quelques-uns sous son nom, entre autres un *Bain de Femmes*, que Vasari posséda dans sa collection. Le plus estimé de ces dessins était celui de la planche qu'on appelle les *Tisseuses*, ou *gli Tessitrice*, et qui représente Pénélope tissant avec ses femmes. Voilà tout ce que Vasari a pu savoir touchant Luca Penni, frère du Fattore, et après deux siècles, nous ne savons rien de plus que Vasari.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux de Francesco Penni sont rares, ce peintre ayant beaucoup peint à fresque. Il existe de lui, à Rome, une *Sainte Anne*, dans la sacristie de Saint-Pierre.

Musée du Louvre. — *Saint Jean l'Évangéliste*. — Portrait d'un *Joueur de viole*. — Onze dessins.

Musée de Rennes. — Trois dessins.

Musée de Dresde. — *L'Archange saint Michel*. — *Saint Georges et le Dragon*.

Collection de lord Pembroke, à Wilton-House. — *La Vierge et l'enfant Jésus*.

Collection du duc d'Aumale. — *La Femme adultère*.

Vente Lebrun (1810). — *Jeune Militaire*, 1,050 fr. — Vente Lebrun, 1812. — Portrait d'une *Jeune Femme*, 506 fr.

Vente Leroy d'Étiolles. — Le *Hallebardier*, 4,800 fr.

Vente Davenport Bromley, 1863. — *La Vierge, l'Enfant et sainte Elisabeth*, 4,862 fr. (adjugé à M. Holloway).

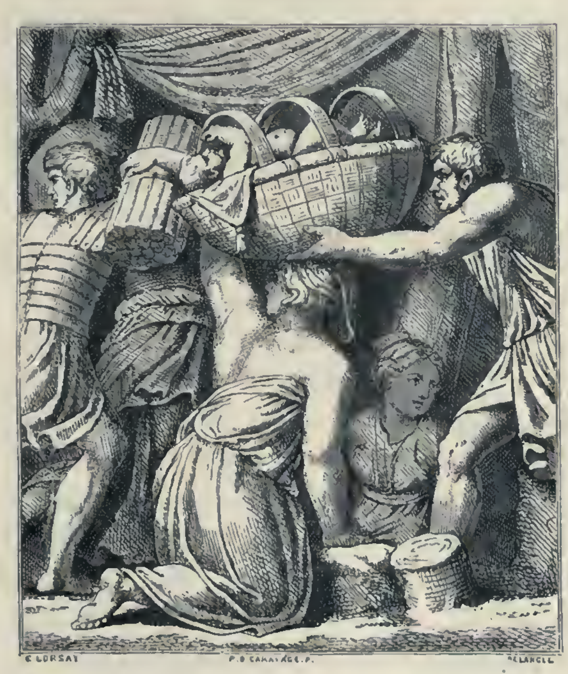
Paris. — Imp. POITEVIN, rue Damiette 2 et 4.



École Italienne. *Décorations en Camaïeu.*

POLYDORE DE CARAVAGE ET MATHURIN

NÉ EN 1490? — MORT EN 1543 NÉ EN .... — MORT VERS 1528?



Il ne serait pas convenable et il serait presque impossible de séparer, dans l'*Histoire des Peintres,* deux artistes qui ont été liés d'une amitié aussi étroite, aussi fraternelle, et qui, du jour où ils se sont connus, jusqu'à la mort, ont été inséparables. Polydore n'était ni le parent, ni le compatriote de Mathurin; celui-ci était de Florence, l'autre était natif de Caravage, ville du Milanais, dont il a pris le nom, qui lui est resté. Dans le temps où, par l'ordre de Léon X, Raphaël commençait à peindre à fresque les Loges du Vatican avec l'aide de Jean d'Udine et de ses autres élèves, un jeune homme qui servait les maçons occupés à donner l'enduit sur les murs regardait les peintres avec une attention constante, et paraissait extrêmement jaloux d'apprendre la pratique de ce qu'il voyait faire. Je dis la pratique, parce que le génie de l'art était inné dans ce jeune homme et qu'il ne lui manquait, pour devenir un peintre, que ces premiers rudiments dont personne ne peut se passer. Il s'appelait Polidoro Caldara; il était né à Caravage, on ne sait au juste en quelle année, mais, selon toute apparence, de 1490 à 1495.

Parmi les artistes qui travaillaient alors au Vatican, il y avait un Florentin nommé Maturino, qui était

devenu un excellent dessinateur en étudiant les antiques et la chapelle de Michel-Ange, dont le plafond était déjà peint depuis 1509. Polydore, mêlé comme simple ouvrier aux travaux des jeunes disciples de Raphaël, les connaissait tous; il les observait et il leur demandait des conseils, voulant les imiter. Maturino fut celui qui l'accueillit avec le plus de bienveillance, et bientôt la conformité des humeurs noua entre eux une amitié intime. Le maçon, ayant appris à dessiner, fit des progrès de nature à étonner toute la tribu d'artistes employée au Vatican. A l'âge de vingt-cinq ans environ — Vasari dit à l'âge de dix-huit ans — Polydore n'était encore qu'un gâcheur de mortier : quelques mois après, c'était un peintre.

Vasari, avec sa grâce naïve, raconte comme quoi Mathurin et Polydore étant devenus frères mirent en commun pour la vie leur volonté, leur argent, leurs ouvrages [1]. Vaillants dessinateurs l'un et l'autre, ils avaient puisé aux mêmes sources; ils avaient à peu près le même style, et leur constante collaboration ne fit que prononcer la ressemblance qui existait entre eux. Par l'étude assidue des antiques, ils avaient acquis une grande habileté à imiter la sculpture, ou, comme on dirait aujourd'hui, à dessiner la bosse, et n'ayant pas le sentiment de la couleur, ils n'en étaient que plus propres à réussir dans les peintures monochromes. Ce genre de décoration avait été pratiqué avec beaucoup de succès par Baldassare Peruzzi, de Sienne, qui l'avait mis à la mode. Mathurin et Polydore s'attachèrent de préférence à cette manière de peindre et, pour en faire l'essai, ils commencèrent à décorer en clair-obscur, avec Pellegrino de Modène, la façade d'une maison située à Monte-Cavallo, vis-à-vis de San Silvestro.

Cet échantillon de leur habileté leur valut immédiatement des travaux semblables dans tous les quartiers de Rome. Cependant, pour suffire à des décorations de ce genre, qui consistaient principalement en imitations de marbres et de bronzes, nos deux peintres sentirent qu'il fallait au préalable se munir d'une provision de matériaux variés. Ils entreprirent donc de dessiner, on pourrait dire d'imiter en trompe-l'œil tout ce qu'il y avait dans Rome de sculptures antiques, statues, vases, cippes, tombeaux, thermes, armures, trophées, hauts ou bas-reliefs de la colonne Antonine et de la colonne Trajane. Ils en remplirent leurs portefeuilles et leur mémoire. Personne ne connaissait aussi bien qu'eux les costumes, les ustensiles, les meubles, les armes, les coiffures et les chaussures des anciens Romains et des peuples que Rome avait conquis, à telles enseignes que du temps de Vasari, déjà, et depuis lors, tous les peintres étrangers désireux de s'instruire dans l'archéologie de leur art copiaient les camaïeux de Polydore et de Mathurin.

A force de vivre ensemble et de s'exercer au dessin d'après les morceaux innombrables de sculpture grecque ou romaine, mais surtout romaine, que leur offrait une ville toute remplie de ruines, ils avaient fini l'un et l'autre par penser, voir et sentir comme avaient pensé, vu et senti les artistes romains du temps des empereurs. L'esprit de l'antiquité était devenu leur esprit et avait imprimé à leurs productions un seul et même caractère, de sorte que, dans l'invention comme dans l'exécution de leurs ouvrages, ils ne faisaient plus qu'un.

Pour peindre leurs décorations, ils s'y prenaient de deux manières. On sait que la peinture dite en clair-obscur ou en camaïeu est une peinture d'une seule couleur dans laquelle les jours et les ombres sont observés sur un fond uniforme qui est généralement d'or ou d'azur, quand il s'agit de décorer un riche palais, et il est d'usage alors de rehausser le dessin d'or ou de bronze par hachures. Lorsque le camaïeu est en gris, on le nomme *grisaille*. Mais, indépendamment de cette méthode, qui ne diffère point des procédés ordinaires, il en est une autre que les Italiens appellent *graffito* ou *sgraffito* et dont Polydore et son ami ont usé plusieurs fois pour la décoration extérieure des murs. Voici en quoi consiste ce procédé. On passe sur le mur un enduit d'une teinte plus ou moins sombre en mêlant à la chaux une cendre de paille brûlée. Lorsque l'enduit est sec, on y superpose une teinture de chaux délayée dans de l'eau de colle, qui forme une couche plus claire que celle de dessous. Sur cette couche on décalque, au moyen d'un poncis, le trait de la composition que l'on veut exécuter, c'est-à-dire qu'on applique au mur le carton dessiné dont tous les

[1] Per il che crebbe talmente l'amor di Maturino a Polidoro e di Polidoro a Maturino, che deliberarono come fratelli e veri compagni vivere insieme e morire. *Vasari*.

contours sont troués à l'épingle, de façon qu'en frappant ces contours avec un petit sac de charbon pilé, on fait passer au travers des trous la poussière de charbon, qui va marquer sur l'enduit les contours du dessin en légers points noirs. Cela fait, le peintre se sert d'une pointe de fer pour fixer son contour; puis, pour modeler sa figure, il emploie un instrument en manière de fourchette, lequel forme des hachures parallèles, et découvrant par places la couche noire de mortier qui est au-dessous, produit un dessin en grisaille, c'est-à-dire en noir et blanc.

Ce procédé expéditif, mis en usage par Polydore et Mathurin, est encore plus simple que la fresque et il a plus de chance de résister aux injures du temps. Nos deux artistes l'employèrent en plusieurs rencontres,



IOLE COUPANT L'HABIT D'HERCULE ENVENIMÉ PAR DÉJANIRE

notamment à la Pace, sur la partie latérale, et à Borgonnovo, sur une façade de maison. Près de la Torrenoua, vers le pont Saint-Ange, ils peignirent le *Triomphe de Camille* et un *Sacrifice antique*, et dans la rue qui conduit à l'Imagine del Ponte, ils représentèrent *Phalaris*, tyran d'Agrigente, faisant brûler Perillus dans le taureau d'airain fabriqué par cet artisan pour le supplice des Agrigentins qui auraient déplu au tyran. Polydore et son compagnon exprimèrent d'un style mâle et fier l'action des exécuteurs qui jettent Perillus dans les flancs du taureau, l'épouvante des spectateurs et la cruauté de Phalaris ou de son lieutenant, qui, d'un geste impérieux, ordonne qu'on applique à l'inventeur du taureau l'affreux genre de mort qu'il a inventé. Une frise d'enfants feints de bronze courait au-dessous de la composition principale et reposait admirablement le regard. Ces peintures ont péri, ainsi que la plupart des ouvrages de Mathurin et de Polydore; elles ont péri par la main des hommes plus que par l'action du temps; mais on peut dire qu'elles subsistent encore dans les estampes qu'en ont gravées Cherubino Alberti, Laurenziani, Goltzius et autres, lesquels cependant ont un peu maniéré le dessin original. L'*Histoire de Phalaris* notamment a été assez mal gravée par

Laurenziani, mais elle l'a été beaucoup mieux par Stephano della Bella. Quant à Galestruzzi, ses planches d'après Polydore sont d'un peintre et n'altèrent point le caractère du modèle.

Lorsqu'ils avaient à orner les parois d'une église, les deux amis savaient, aussi bien que d'autres, imaginer les drames de l'Écriture, peindre les symboles de la religion, par exemple, les Vertus théologales, comme on les voit dans les planches de Cavalieri d'après les peintures qu'ils avaient exécutées sur la place Capranica, près de la place Colonna, et dont Vasari a parlé. Mais là où ils excellaient vraiment, c'était dans la composition des sujets antiques. Soit qu'ils missent en scène Romulus traçant l'enceinte de Rome et soulevant la charrue aux endroits où devaient être ménagées les portes de la ville future; soit qu'ils voulussent représenter l'enlèvement des Sabines, ou Numa Pompilius donnant des lois aux Romains, ou Tarquin et l'augure Nevius, ou l'histoire de Camille survenu dans Rome au moment où Brennus fait peser l'or et jette son épée dans la balance, ou bien encore la constance de Mucius Scœvola ou le dévouement d'Horatius Coclès, ils ont su imprimer à leurs dessins le caractère fabuleux des temps héroïques de la tradition romaine; leurs airs de tête ont une rudesse farouche; leurs chevaux ont une physionomie barbare, ainsi que leurs armes et leurs habits.

S'ils peignent l'enlèvement des Sabines — comme ils le firent dans la maison de Costanza Bentivoglio — la brutalité des soldats et la résistance des jeunes femmes violentées sont exprimées par des mouvements ressentis, pleins de passion; les proportions de leurs personnages sont plutôt fortes et courtes. Les formes qu'ils donnent à leurs nus sont puissantes. Épaisses et musculeuses dans les figures d'hommes, elles sont, dans les figures de femmes, amples et nourries de chair. Leurs draperies, empruntées de la statuaire, s'appliquent aux membres et les accusent en les recouvrant; mais ces draperies, jetées avec une certaine hardiesse superbe, ont plus de mouvement dans les camaïeux de Polydore que dans les bas-reliefs dont il s'est inspiré.

Si c'est une bataille sur terre qu'ils ont à peindre, on y voit des cavaliers montés à poil, sur des coursiers violents, des éléphants chargés de tours qui sont remplies d'archers, des engins de guerre, des béliers, des catapultes, et il va sans dire que les armes des combattants sont toutes d'une vérité puisée dans les monuments authentiques. Les cuirasses, les boucliers, les hastes, les javelots, les épées et les baudriers, tout contribue à donner un air archaïque à ces batailles qui semblent faire vibrer le mur où on les a peintes. On y reconnaît le casque des Gépides, le carquois des Parthes et leurs armures en mailles de fer, le pantalon froncé des Sarmates et le sayon des Gaulois. Et si la bataille est navale, les savants y retrouvent avec plaisir, avec un plaisir raffiné, les formes courtes des galères antiques et leurs coques ramassées, la coupe des voiles, les bancs des rameurs, les ornements des rostres à la proue, les crampons qui servaient aux abordages, enfin tout ce qu'il est possible de savoir aujourd'hui de l'archéologie navale. Mais ces choses, loin d'avoir, chez Mathurin et Polydore, le caractère d'une érudition froide, péniblement acquise et étalée avec pédantisme, sont présentées par le côté pittoresque, animées, remuées. Avec la science qu'ils ont accumulée en étudiant les objets d'art répandus sur le sol romain, ils en produisent d'autres qui appartiennent à l'art moderne et sont marqués au coin de la Renaissance. Bien que subordonné à la dignité des figures humaines et aux sentiments ou aux passions qu'elles manifestent, l'emploi de tous ces éléments, qui constituent ce que nous appelons la couleur locale, prête une haute saveur aux fresques, aux détrempes ou aux *sgraffiti* de Polydore et de Mathurin.

Un illustre graveur, Jules Bonasone, a traduit d'un burin mâle et expressif les peintures que ces deux maîtres avaient exécutées sur une façade à côté de la Chiavica et dans laquelle ils avaient retracé l'histoire de Clélie qui, donnée en otage à Porsenna, s'échappe en passant le Tibre à la nage avec ses compagnes, et le graveur a su mettre dans son œuvre le même parfum d'antiquité que Polydore et son compagnon avaient mis dans l'original. On admirait aussi sur cette façade, à l'étage inférieur, un sacrifice où étaient figurés tous les détails de ces cérémonies religieuses, tous les instruments et ustensiles dont se servaient les augures, les prêtres, les victimaires. Le peintre y avait montré les boîtes qui contenaient l'encens et les réchauds où on le brûlait, la corbeille mystique où étaient cachés aux yeux des profanes les objets du culte, les trépieds,

la fontaine d'eau lustrale, les cruches au col étroit, la cuiller des libations, les patères, le maillet ou la hache pour abattre le taureau, le couteau pour ouvrir les entrailles du mouton, les tresses de laine qui ornaient la victime, et les guirlandes qui ornaient l'autel, et les gâteaux de l'offrande, et les thyrses, et les trompettes et le sistre. Toutefois ces objets matériels, mais significatifs et la plupart symboliques, étaient introduits dans les frises de Polydore, sans affectation, sans encombrement, avec la simplicité et la majesté des usages antiques.

Heureux peintres, qui, n'ayant presque jamais employé la couleur, ont pu prévoir que leurs peintures



PSYCHÉ REÇUE DANS L'OLYMPE (Musée du Louvre).

monochromes, une fois burinées sur l'airain du graveur, ne périraient point! Et en effet, la plupart des peintures de Polydore et de Mathurin nous ont été conservées, et il est à croire que les graveurs se sont attachés aux plus belles. Le *Sacrifice* qu'ils avaient peint près de San Simeone, sur la maison des Gaddi, a été gravé par Pietro Santi Bartoli, d'après les dessins de Henri Goltzius, qui furent dédiés au duc Federico Cesi d'Aquasparte. Vischer a gravé en huit feuilles la fable de Niobé, et cette même composition a exercé le burin de Saenredam. Polydore et son ami en avaient décoré une façade qui regarde celle des Gaddi, et toute la fable de Latone se vengeant sur les filles de Niobé s'y déroulait avec une abondance d'imagination et de savoir, un art ingénieux, une bravoure de pinceau, une énergie d'expression, une vivacité de clair-obscur et un relief qui ont excité l'enthousiasme de Vasari et varié par extraordinaire la formule de ses éloges. Cette frise de *Niobé* était simulée en bronze et paraissait de métal, dit le biographe, et non de peinture, *che non di pittura, ma parono di metallo*, et il ajoute qu'il n'y avait pas dans Rome un jardin,

une vigne, un palais, une chambre, c'est-à-dire une villa, qui ne fussent décorés par Mathurin et Polydore.

Cependant une grande calamité fondit sur Rome. Le connétable de Bourbon ayant assiégé et pris la ville en 1527, la mit à feu et à sang, et alors furent rompues non-seulement l'union fraternelle entre Polydore et Mathurin, mais celle de mille autres amis et de familles innombrables que dispersa le fléau de la guerre. Maturino ayant pris la fuite ne survécut pas longtemps au désastre ; l'on croit qu'il mourut de la peste et qu'il fut enterré à Sant' Eustachio. Polydore prit le chemin de Naples, et, arrivé là, il ne trouva, au dire de Vasari, que des gentilshommes peu curieux des choses d'art, et dont l'indifférence le condamnait à mourir de faim. Mais Lanzi a rectifié cette erreur de Vasari, en disant que Polydore fut accueilli à Naples par son ancien condisciple, Andrea de Salerne, qui lui procura l'entrée des maisons importantes de la ville, lui fit donner des travaux et le mit à même d'ouvrir une école où il forma quelques élèves [1]. De ce qu'il peignit soit à la détrempe, soit à l'huile, il ne reste maintenant, à notre connaissance, que la mention que Vasari en a faite, sans donner les noms des personnages pour lesquels travailla le peintre milanais, ou pour mieux dire, le peintre romain, puisque Polydore appartient tout entier à l'École romaine.

Trouvant que ses talents n'étaient pas appréciés à Naples comme ils l'avaient été à Rome, Polydore s'embarqua pour Messine, et il eut à peindre là des tableaux plutôt que des façades de palais, sans doute parce que les camaïeux et les *sgraffiti* n'y auraient pas eu de succès et n'étaient pas du goût des Messinois. Il fit aussi dans cette ville quelques essais de ses notions en architecture, car tous les élèves de Raphaël étaient plus ou moins architectes, et l'empereur Charles-Quint étant passé à Messine au retour de son expédition contre la régence de Tunis, Polydore dessina et fit dresser des arcs de triomphe en l'honneur du prince victorieux, qui le récompensa magnifiquement. Cette circonstance nous fournit une date précise, celle de 1535. Parmi les peintures qui furent commandées à Polydore par les Messinois, la plus remarquable était un *Portement de Croix*, ou, si l'on veut, une *Marche au Calvaire*, destinée à l'église de l'Annunziata, dite des Catalani, et dont le donateur était le consul d'Espagne, nommé Ansalone. Cette *Marche au Calvaire* est maintenant au musée Bourbon, où nous l'avons vue sans en avoir été frappé de manière à en conserver le souvenir. On y compte des figures nombreuses, pleines de mouvement, tout un cortége de pharisiens, de soldats, de cavaliers, d'enfants et de femmes, et les deux larrons qui marchent en avant de Jésus-Christ.

Ceux qui ont longtemps habité Rome ne peuvent s'éloigner de cette ville sans éprouver la nostalgie. C'est ce qui advint à Polydore, bien qu'il fût retenu à Messine par le plus puissant de tous les liens, celui de l'amour. Un jour, impatient de revoir sa patrie adoptive, il retira de la banque tout l'argent qu'il y avait placé et il fit ses préparatifs de départ. Par malheur, il avait avec lui un élève qui le servait, un *garzone*, qui, pour lui dérober son argent, médita de l'assassiner. Lui et deux ou trois autres misérables qu'il avait intéressés dans son crime, pénétrèrent la nuit jusqu'à son maître, le surprirent pendant qu'il était sous l'empire du premier sommeil, et lui ayant passé une corde au cou, ils l'étranglèrent. Ensuite, pour écarter les soupçons, ils portèrent le cadavre de Polydore à la porte de sa maîtresse, pour faire croire à quelque meurtre commis par jalousie [2]. Le lendemain, quand il eut partagé l'argent avec les autres meurtriers, le domestique de Polydore — il s'appelait Tonno — s'en alla tout en pleurs raconter l'événement à un seigneur ami du défunt. Quelque temps il fut impossible de découvrir les coupables. Mais quelqu'un, qui d'ailleurs n'avait aucun intérêt à les connaître, s'étant avisé de dire que Polydore n'avait pu être assassiné que par

[1] Ne ebbe in Napoli a morirsi di fame, come al Vasari fù dato a credere. Andrea da Salerno, già suo condiscepolo, l'accolse in casa e lo fece noto a quella città, ove ebbe non poche commissioni. E vi formiò alcuni allievi prima da passare in Sicilia. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, t. II, pag. 300. Pisa, MDCCCXV.

[2] Per il che, caduto in un pensiero malvagio e crudele, deliberò, la notte seguente, mentre che dormiva, con alcuni suoi congiurati amici, dargli la morte e poi partire i danari fra loro. E così sul primo sonno assalitolo, mentre dormiva forte, ajutato da coloro, con una fascia lo strangolò, e poi datogli alcune ferite, lo lasciarono morte ; e per mostrare ch' essi non l'avessero fatto, lo portarono su la porta della donna da Polidoro amata, fingendo che i parenti o altri in casa l'avessero ammazzato. *Vasari.*

son serviteur, celui-ci fut arrêté, mis à la torture, et il finit par avouer son crime. On le condamna à être écartelé, après avoir été tenaillé avec des fers rouges; mais, comme dit naïvement Vasari, ce supplice ne rendit pas la vie à Polydore.

La mort si tragique de ce vaillant peintre arriva, selon Vasari, en 1543. Il fut inhumé dans l'église des Carmes, à Messine, et l'on inscrivit sur sa tombe cette épitaphe :

Facil studio in pittura
Arte ingegno, fierezza e poca sorte
Ebbi, in vincer natura
Strana, orribile ingiusta e cruda morte.

Si la date donnée par Vasari est exacte, et il y a tout lieu de le croire, puisque l'écrivain eut connaissance de l'épitaphe composée à la mémoire de Polydore, il est difficile d'admettre que ce peintre fût né vers 1500,



FRESQUE (Rome).

comme cela semble résulter du récit de Vasari lui-même, qui donne à Caldara dix-huit ans à l'époque où il servait de gâcheur aux élèves de Raphaël occupés à la décoration des Loges. Cette décoration, selon toute apparence, fut exécutée en 1516 ou 1517, après que Raphaël eut été chargé par Léon X de tous les travaux à conduire dans le Vatican. Assassiné en 1543, Polydore n'aurait vécu que quarante-deux ou quarante-trois ans, s'il fût né vers 1500. Or, il existait dans la collection du docteur Carové, à Francfort-sur-Mein, dit Passavant [1], « un tableau de Polydore, l'*Adoration des Bergers*, traité dans le même genre que celui de Naples, et contenant même, suspendu au pilastre d'un mur, le portrait d'un homme âgé, à longue barbe blanche, la tête couverte d'une toque; il est drapé dans un manteau sur lequel est attachée la croix de Malte. Le tableau porte cette inscription : *Eques Polidoro Caldara Caravacis pingebat*. Il en résulte que Polydore était chevalier de Malte et qu'il n'est pas mort si jeune qu'on l'a cru généralement. La peinture aussi, malgré son style magistral, trahit une certaine vieillesse caduque. »

Quoi qu'il en soit, le séjour de Polydore à Messine ne fut pas inutile aux progrès de l'art sicilien, car il y fonda une école très-florissante. Lanzi a donné la liste des élèves qui en sortirent. Il nomme Gian Bernardo Lanca, qui avait d'abord été le disciple de l'Amato, ensuite Francesco Reniale, Espagnol d'origine, qu'on appelait le Polidorino pour ses heureuses imitations du maître; Marco Calabrese, surnommé le Cardisco,

[1] *Raphaël d'Urbin et son pere Giovanni Santi*, page 337, tome Ier, édition française. Paris, Renouard, 1860.

qui travailla beaucoup à Naples; Deodato Grimaccia, qui fut à Polydore, suivant le mot de Lanzi, ce que Jules Romain avait été à Raphaël; Mariano Riccio et Antonello, son fils, Stefano Giordano et Jacopo Vignerio, qui travaillèrent, l'un pour le monastère de San Gregorio, en 1541, l'autre pour l'église Santa Maria della Scala, et enfin l'infâme Tonno, qui fut l'assassin de son maître. Tous ces peintres suivirent la manière de Polydore; mais il ne put leur communiquer ce qui le caractérise lui-même si fortement, je veux dire cette faculté de comprendre, de pénétrer le génie antique, à ce point qu'on le prendrait pour un artiste contemporain de la colonne Trajane et ressuscité au seizième siècle, et que souvent, remontant, par une certaine rudesse de style, aux époques antérieures, il nous apparaît comme un des premiers nourrissons de la louve romaine.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — *Psyché reçue dans l'Olympe.* A droite, Jupiter, assis et entouré des divinités de l'Olympe, offre la coupe de l'immortalité à Psyché, présentée par Mercure. Esquisse en détrempe qui appartint au comte de Brienne et qui fit partie de la collection de Louis XIV; figures de 68 centimètres.

Le Louvre possède encore quarante-deux dessins de Caldara, dont six, exposés dans les vitrines du Louvre, proviennent des collections Mariette et Lempereur. Ils sont tous exécutés à la sanguine. On les trouve décrits dans le catalogue des dessins du Louvre, par M. Frédéric Reiset.

NAPLES. — MUSÉE BOURBON. — *Le Christ marchant au Calvaire.* Ce tableau provient de l'église de l'Annunziata, à Messine.

MILAN. — MUSÉE BRERA. — Le *Passage de la mer Rouge*, tableau peint en grisaille sur toile. Nombreuses figures, au quart de la grandeur naturelle.

ROME. — VATICAN. — Polydore y a peint en camaïeu, dans les Chambres, les figures qui servent de soubassement aux fresques de Raphaël.

On voit aussi, ou l'on voyait à la fin du siècle dernier, des fresques de Polydore à Santa Maria in Campo Santo, quelques restes de peintures au palais Ricci, deux tableaux de la légende de sainte Marie-Madeleine avec de beaux paysages; à San Silvestro, à Montecavallo, et sur une maison en face du palais Lamelotti, la *Fable de Niobé*, en clair-obscur.

TURIN, à la galerie royale. — Une *Pietà.*

BERLIN, au Musée royal. — Un *Saint Luc.*

Les œuvres de Polydore et de Mathurin ont exercé le burin d'un grand nombre de graveurs. On trouve dans les *Vite dei Pittori Bergamaschi*, par Francesco Marco Tassi, le catalogue des gravures d'après Polydore. Nous en avons mentionné plusieurs dans le cours de la présente biographie.

VENTE CROZAT, 1741. — Seize dessins de Polydore, dont un *Portement de Croix*, avec l'estampe de Beatricius, 34 liv.

VENTE MARIETTE, 1775. — Un *Prêtre célébrant la messe*, dessin au bistre rehaussé de blanc et digne de Raphaël, dit le catalogue, 300 liv. — L'*Adoration des Bergers*, grand sujet en hauteur au bistre rehaussé, 500 liv. — Sept vases, casques et trophées, à la plume et au bistre, 145 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1776. — L'*Adoration des Bergers*, dessin de la vente Mariette, 600 liv.

VENTE POULAIN, 1803. — Les *Enfants de Niobé*, dessin à la plume, rehaussé, 60 fr. — *Proue de vaisseau*, 300 fr.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire.*

JULES ROMAIN (GIULIO PIPPI, DIT)

NÉ EN 1492. — MORT EN 1546.



ÉCOLE DE Rome

Comme l'amphore garde le parfum du Falerne qu'elle a contenu, de même l'œuvre de Jules Romain conserve l'empreinte du génie de Raphaël. Et pourtant il existe entre le disciple et le maître une différence qui, peu sensible d'abord, devient plus tard très-marquée. Tant qu'il demeura sous la discipline de Raphaël, Jules Romain se laissa imposer par la grâce sublime du plus grand des peintres. Son style, naturellement rude et d'une élégance barbare, n'osa se produire ou peut-être n'eut pas l'occasion de prendre essor; mais après la mort de Raphaël, l'impétueux génie de Jules rompit ses digues; son naturel, longtemps comprimé, reparut avec force, et son caractère se prononça vivement. On peut donc séparer dans les œuvres du disciple ce qui lui appartient en propre, de ce qu'il a hérité de son maître, et en dégager sa personnalité, qui est encore une des plus éclatantes de l'histoire des peintres.

Giulio Pippi naquit en 1492. On ne sait rien de ses commencements ni de sa famille, si ce n'est le nom de son père; mais le surnom qu'il a toujours porté nous apprend qu'il était de Rome. Plus jeune de neuf ans

que Raphaël, il dut entrer fort jeune dans son école, car à l'âge de vingt ans nous le voyons paraître à côté du Sanzio, élève docile encore, mais déjà maître consommé. La première fois qu'il est question de Jules Romain dans l'histoire, c'est lorsque, Bramante étant mort, Raphaël fut appelé par Léon X a édifier le portique de la cour de Saint-Damase au Vatican, et à décorer ces galeries ouvertes qu'on appelle *les Loges*. Après avoir donné à ses élèves, à la tête desquels était Jules, une sorte de modèle de sa manière, dans la fresque de *la Création du monde*, où il représenta le Père éternel débrouillant le chaos, Raphaël leur confia l'exécution des autres peintures de la galerie. Des treize petites coupoles qui en terminent les arcs et qui renferment chacune quatre sujets, la première, la deuxième, la septième et la treizième échurent à Jules Romain, et il est à remarquer que seul, parmi tant de collaborateurs illustres, il fut admis à peindre les deux coupoles auxquelles le grand maître avait mis la main. Raphaël, en effet, dans cette merveilleuse série de compositions, peignit lui-même la première, qui est *la Création du monde*, et la dernière, qui est *la Cène*, comme pour ouvrir et fermer la marche triomphante de son armée de peintres. Il paraît constant du reste que tous les autres morceaux furent exécutés sur les dessins de Raphaël, et qu'ainsi Jules Romain, François Penni, Pellegrino de Modène ne jouèrent que le rôle de praticiens. Ce rôle, il faut le dire, n'était pas celui où le chef des disciples devait briller le plus : son pinceau timide, son faire lisse, propre et léché ne pouvait qu'affaiblir les belles inventions de Raphaël, ou du moins en attrister l'aspect, et l'on peut dire que ses carnations d'un rouge de brique, ses demi-teintes noires, son coloris dur et sauvage ont beaucoup contribué à faire croire que Raphaël avait été complètement dépourvu du sentiment de la couleur. Ce qui est certain, c'est que Jules Romain était le plus actif et le plus employé des collaborateurs de Raphaël. Non-seulement il peignait à fresque d'après ses dessins, mais il n'est peut-être pas un tableau à l'huile signé de ce grand homme et reconnu pour être de lui, que Jules Romain n'ait ébauché, et comme dans ce genre de peinture, la première couche de couleurs pousse tôt ou tard et reparaît quand la partie humide et grasse de l'huile s'est évaporée, il en résulte que les retouches, soignées mais légères, de Raphaël laissent percer les teintes dures du dessous, qui finissent par l'emporter sur l'éclat et la subtilité de la dernière couleur. On en peut faire l'observation dans le célèbre tableau de *la Sainte famille* qui fut acheté par François Ier et qui décora longtemps la chapelle de Fontainebleau. Le ton brun des chairs, les demi-teintes sombres, la sévérité générale de l'aspect, les défauts enfin qu'a fait disparaître la belle estampe d'Edelinck, tiennent dans ce tableau, sans nul doute, à l'ébauche de Jules Romain.

On sait que Raphaël, en mourant, institua pour ses héritiers deux de ses élèves, Jules Romain et François Penni qui avait été l'intendant de sa maison et qu'on appelait pour cette raison le *Fattore*. Ainsi, par une exception touchante, exerçant la parenté de l'art concurremment avec la parenté naturelle, le plus sublime des peintres se faisait une famille d'élection de ses plus savants disciples, en leur abandonnant avec l'héritage de son génie celui de la fortune qu'il avait su acquérir avec leur aide. Le testateur légua aussi à ses deux héritiers le glorieux soin de terminer les ouvrages qu'il laissait inachevés, mais dont il avait déjà tracé les dessins ou ébauché la composition. Raphaël mort, Jules Romain devenait le chef de l'école et se trouvait naturellement désigné au choix des princes de l'Église, qui se faisaient un honneur d'aimer la peinture et voulaient imiter dans leurs somptueuses demeures la magnificence que Léon X déployait au Vatican. L'un d'eux, le cardinal Jules de Médicis, qui fut depuis Clément VII, ayant l'intention de se bâtir un palais hors des murs de Rome, sur le penchant du Monte-Mario, dans un site admirable, arrosé d'eaux vives, ombragé d'arbres et à portée d'une belle vue, confia la construction et la décoration de ce palais à Jules Romain, qui était d'ailleurs très-habile en architecture et avait même du génie pour ce grand art. La magnifique villa qu'on appelait *la vigne Médicis* et qui depuis fut appelée *vigne Madame*, parce qu'elle appartint à la duchesse Marguerite Farnèse, fille de Charles-Quint, fut donc bâtie par Jules Romain. Il éleva une façade d'ordre ionique en forme de théâtre, c'est-à-dire demi-circulaire, et la divisa en niches et en fenêtres de proportions si exquises et d'un goût si élégant que l'invention en fut attribuée à Raphaël [1]. Il y ouvrit des *loges*, y dessina des jardins, y ménagea des

[1] .. *Che molti credono che ne facesse Rafaello il primo schizzo*. En écrivant ceci, Vasari oublie que lui-même, dans la *Vie de Raphaël*, il lui attribue le dessin de cette architecture.

fontaines et des bosquets, et reprenant son rôle de peintre, il en orna les chambres de fresques mythologiques alternant avec des statues, tandis que Jean d'Udine peignait des grotesques dans la galerie. Entre autres peintures, Jules représenta au fond d'une loge le géant Polyphème entouré de satyres et d'enfants dont la petitesse le fait paraître d'une taille prodigieuse. L'architecte-peintre était encore occupé de ces travaux quand Léon X vint à mourir, le 1er décembre 1521.

La mort prématurée du pontife florentin fut une calamité pour les arts. On le sentit vivement lorsqu'à cet aimable païen qui avait fait revivre dans Rome le siècle de Périclès, succéda le Hollandais Adrien VI, prêtre austère, ennemi de toutes les mondaines parures de la religion, hostile aux images, uniquement occupé de Soliman, qui assiégeait Rhodes, et de Luther, qui assiégeait l'Église. Le peuple romain fut tellement irrité de son élection qu'il accueillit par des huées les robes rouges quand elles sortirent du conclave; si bien qu'en



LA DANSE DES MUSES.

passant avec le sacré collége sur le pont Saint-Ange, le cardinal Gonzague dit froidement à ses collègues qu'il fallait remercier la populace de ce qu'elle ne les assommait pas à coups de pierres. Quant aux artistes, ils se crurent ramenés au temps des Goths et des Vandales qui avaient brisé les statues et incendié la ville, lorsqu'ils surent que le pape Adrien parlait sérieusement de faire abattre les peintures de Michel-Ange à la Sixtine, disant que cette chapelle ressemblait à une étuve remplie de personnes nues, et que les antiques elles-mêmes, tant révérées, n'étaient que des figures lascives et abominables, des scandales en marbre. Cependant Jules Romain et le Fattore, pour obéir au testament de leur maître, travaillaient à terminer ses ouvrages et se disposaient à peindre au Vatican, d'après ses cartons, la grande salle de Constantin; mais s'apercevant que le pape voyait ces travaux de mauvais œil et ne paraissait pas même se soucier qu'on achevât l'histoire du plus chrétien des empereurs, ils renoncèrent à la peinture et tombèrent dans un découragement d'autant plus profond que le seul protecteur de l'art, le cardinal Jules de Médicis, était retourné à Florence aussitôt après l'exaltation du pape.

Mais tandis que les peintres et toute la cour de Rome subissaient tristement ce rigide pontificat, Dieu voulut, dit le Vasari, qu'Adrien VI sortît de ce monde et que le cardinal Jules fût élu à sa place sous le nom de

Clément VII. Aussitôt tout changea de face. On vit les arts renaître et refleurir comme on devait s'y attendre sous le règne d'un Médicis, et par ordre du pape, les héritiers de Raphaël durent se mettre à l'œuvre pour terminer les peintures de la salle de Constantin. Leur premier soin fut de jeter bas l'enduit que Raphaël avait préparé pour peindre à l'huile, car ils étaient, eux, beaucoup plus habiles dans le maniement de la fresque. Ils respectèrent toutefois les deux élégantes et nobles figures que leur maître avait peintes pour faire l'essai de ce genre de peinture à l'huile sur enduit, préconisé alors par Sébastien del Piombo.

Des quatre sujets qui devaient décorer la chambre de Constantin, Raphaël avait dessiné les deux premiers : la Vision céleste de l'empereur chrétien et la Bataille qu'il gagna contre Maxence. Tout en suivant ces merveilleux dessins, qui tous deux subsistent encore, l'un chez le duc de Devonshire, l'autre au musée du Louvre, Jules se permit d'y faire de notables changements et des additions assez malheureuses. Raphaël avait choisi le moment où Constantin, haranguant ses soldats, voit tout à coup, dans les nues illuminées, une croix rayonnante portée par trois petits anges et d'où s'échappent ces mots célèbres : *In hoc signo vinces.* On aperçoit au loin divers monuments de Rome et des soldats qui accourent comme pour entendre l'allocution de l'empereur. A tout ce tableau, si bien conçu dans le style antique, Jules ajouta sur le devant deux jeunes écuyers qui portent les armes de Constantin, et la figure grotesque d'un nain difforme qui, de ses deux mains, essaie de se mettre un casque sur la tête. Idée malencontreuse, qui venait rompre l'unité d'une scène naturellement imposante et rehaussée encore par l'apparition d'un signe miraculeux! Sans avoir besoin de recourir au dessin original, il suffit de jeter un coup d'œil sur ce hors-d'œuvre ridicule pour voir qu'il ne saurait être de l'invention de Raphaël. Le goût un peu barbare de Jules Romain reparaissait, avec la liberté de ses allures, dans cette plaisanterie déplacée, et qui demeure inexcusable alors même que le nain représenté aurait été, selon Bellori, un personnage burlesque bien connu à la cour de Rome et en possession de la divertir.

Jules fut mieux inspiré quand il peignit la *Bataille de Constantin*. Ici encore il suivit à peu près la composition du maître ; mais, emporté par un sujet si conforme à son tempérament de peintre, il en rapprocha les éléments, il en resserra les groupes ; il créa ainsi une mêlée plus confuse et plus effrayante, un combat corps à corps auquel il semble que l'artiste lui-même ait pris part, tant son exécution est fière, sa couleur sauvage et sa pantomime violente. Dans le fond du tableau, Raphaël, pour donner plus d'étendue à la scène, avait projeté d'ouvrir une perspective de montagnes au pied desquelles se serait au loin continuée la bataille. Jules a retranché ce lointain paysage et concentré toute l'attention du spectateur sur le devant du tableau, en une seule ligne principale, qui se déroule comme la frise d'un bas-relief dont le marbre s'animerait tout à coup, et il est certain que le carnage, ainsi resserré, n'en paraît que plus terrible. Et toutefois, malgré la confusion, le mouvement des deux armées se dessine clairement. On voit les troupes de Constantin poursuivre l'ennemi, le rejeter dans le Tibre, et, sur le bord du fleuve, Maxence qui va y être englouti et qui se cramponne au cou de son cheval, désespéré de voir que l'empire lui échappe avec la vie. Mais tandis que les soldats précipitent leur fureur dans la mêlée, tandis que Maxence maudit en mourant le Dieu des chrétiens et ses légions, Constantin s'avance, sa javeline à la main, avec une sérénité qui suffirait seule à le désigner comme le héros de ce grand drame. C'est le calme d'un général assuré de son triomphe, c'est la majesté d'un vainqueur inévitable. Bellori nous raconte que Nicolas Poussin, examinant un jour avec lui *la Bataille de Constantin*, lui dit que l'âpreté de cette peinture, crue dans les contours, noire dans les ombres, semblait d'accord avec le caractère d'une si fière mêlée, qu'elle rendait comme il convient la fureur et l'impétuosité des combattants[1], et qu'enfin l'absence même d'un grand parti d'ombre et de lumière qu'on reprochait à ce tableau, exprimait au contraire avec bonheur le désordre, le tumulte d'une bataille.

Que si l'on considère la fresque de Jules Romain sous le rapport du *costume*, si on la voit par le détail, on trouve alors que le peintre y a mis quelque chose de son propre sentiment, qu'il a imprimé à la composition un caractère que peut-être Raphaël n'avait point prévu, et qui résulte ici d'une foule

[1] ...,.. Essendomi più volte transferito al palazzo Vaticano con *Nicolò Pussino,* pittore di perfetto sapere... . nel contemplare *la Battaglia,* hò da esso udito essergli grata quell' asprezza non disconveniente alla fierezza d'un gran combattimento, ed all' impeto, e furore de' combattenti. — *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino; in Roma* 1751, page 141.

d'accessoires propres à donner à ce grand morceau, sinon sa vraie couleur historique, du moins cette teinte de barbarie qui commençait à caractériser l'empire à l'avénement de Constantin. Vasari nous apprend que Jules Romain avait la passion de la numismatique, et qu'il dépensa beaucoup d'argent et beaucoup de temps à se procurer des médailles antiques et à les connaître [1]. Nous savons aussi qu'une de ses études favorites avait été celle des bas-reliefs de la colonne Trajane et de la colonne Antonine. Il y avait puisé la notion des armes des anciens guerriers, de leurs vêtements, de leurs machines, de leurs usages, et l'on s'en aperçoit dans *la Bataille de Constantin*, où, malgré quelques fautes archéologiques, par exemple, la barbe et la couronne



TRIOMPHE DE TITUS ET DE VESPASIEN.

rayonnée de l'empereur, le peintre antiquaire a si bien tiré parti de ses connaissances. Que de force n'ajoutent pas à l'impression générale la physionomie saisissante des armes, telles que lances, piques, javelots, arcs, flèches et poignards ; la variété des casques ornés de plumes, d'aigrettes ou de crinières, niellés de feuillages, surmontés de masques hideux ou grossiers ; le mélange de toutes sortes d'enseignes, aigles, dragons, images du soleil ou de la lune, se heurtant dans les airs, et indiquant le mélange des peuples que les Romains avaient incorporés dans leurs armées ; enfin la diversité des cuirasses et la forme des corselets, les uns faits en mailles de fer, les autres composés de morceaux de cuir rangés en écailles de poisson, et sous lesquels les hommes

[1] Seppe raggionare Giulio, il quale fu molto universale, d'ogni cosa, ma sopra tutto delle medaglie, nelle quali spese assai danari e molto tempo per averne cognizione. — Vasari, *Vita di Giulio Romano.*

ressemblent à des reptiles. Oui, les détails, ce me semble, ajoutent beaucoup d'énergie à la composition; ils l'agrandissent même, car la mêlée des soldats devient une mêlée de nations quand on peut distinguer, à l'armure, le Ligurien du Gaulois, reconnaître l'écu du Samnite, le clypée du Romain et

Le Sarmate mêlant sur son casque gépide
Le poil taché du tigre au crin noir des coursiers. (V. H.)

Les deux autres fresques de la salle de Constantin représentent *le Baptême* de cet empereur et *la Donation de Rome* qu'il aurait faite au pape saint Sylvestre, suivant une tradition ancienne, mais fort peu respectée et tournée même en ridicule du temps de Jules II. Bien que Vasari attribue ces peintures à Jules Romain, il paraît plus vraisemblable qu'elles furent l'ouvrage de François Penni, car il est certain, d'après Vasari lui-même, que les deux légataires de Raphaël se partagèrent les travaux de la salle de Constantin, et puisque Jules exécuta les fresques de la *Vision céleste* et de la *Bataille*, il faut croire qu'il laissa les deux autres à son collaborateur. Quoi qu'il en soit, l'artiste a peint saint Sylvestre sous les traits de Clément VII, assis sur son trône et recevant des mains de Constantin à genoux une figure d'or, image de la ville de Rome, en échange de laquelle le pape donne à l'empereur sa bénédiction, de sorte que le donataire est, cette fois, dans l'attitude du donateur. On remarque aussi, parmi des femmes agenouillées d'une grande beauté, un pauvre boiteux et un petit garçon sur un chien : figures secondaires, il est vrai, mais dont la présence déplacée rappelle les fautes de goût que Jules Romain a plus d'une fois commises, et pourrait le désigner en effet comme l'auteur de *la Donation*. Raphaël avait toujours mis de la dignité dans les accessoires; Jules leur donna souvent une importance irréfléchie et malheureuse. C'est ainsi qu'il fit, peu de temps après *la Bataille*, une Vierge qu'on appelle *della gatta*, à la chatte, non pas seulement pour la distinguer de telle autre Vierge, mais parce que l'animal y est rendu avec une étonnante vérité, et accuse une intention flamande tout à fait malvenue dans un tableau de style, empreint d'ailleurs de la grande manière de Raphaël.

A part ce goût délicat, ce goût parfait que Raphaël ne transmit à personne, Jules Romain eut cela de commun avec son maître, qu'il fut universel comme lui. Ainsi l'architecture ne fut pas seulement pour Jules un motif d'embellissement à employer dans la composition des tableaux; c'était un art qu'il possédait à fond : il en avait à la fois le sentiment et la science. Vasari parle avec éloge des appartements qu'il fut chargé de construire près de la porte du Vatican, — à l'endroit où sonnent les trompettes quand les cardinaux se rendent au consistoire, — pour son ami intime messer Gio. Matteo, depuis évêque de Vérone, et d'un bel escalier, si commode qu'on le pouvait monter même à cheval, *che si possono salire a cavallo e a piedi*. Ces bâtiments ont été détruits, mais, ce qui existe encore, c'est la délicieuse villa dont Jules fit les dessins pour un autre de ses amis, Baldassare Turini da Pescia, et qu'il éleva sur le mont Janicule, à la place où furent jadis le tombeau de Numa Pompilius et la maison de campagne de Martial. Le peintre orna les chambres de stucs et y peignit à fresque les principaux traits de la vie du second roi de Rome. Il décora aussi la salle de bain de divers sujets tirés de la fable, tels que *Vénus et l'Amour, Apollon et Hyacinthe;* on les voit gravés d'un burin mâle et fier dans l'œuvre de *Marc-Antoine*. Mais le morceau d'architecture le plus remarquable de ceux que Jules Romain édifia dans Rome, est le petit palais Cenci, qu'il bâtit sur la place de la Douane, *alla Dogana*. Il y mit tout le goût que comporte l'extérieur d'une maison destinée au négoce, et donna un modèle de la manière dont le caractère architectural d'un bâtiment utile peut être concilié, dans une ville de commerce, avec l'élégance d'une habitation que l'art veut embellir. La devanture se compose de deux parties : l'inférieure est un très-haut soubassement rustique avec quatre boutiques ayant chacune leur entresol, deux de chaque côté de la porte d'entrée, couronnée par un fronton à bossages. La partie supérieure comprend deux étages de cinq fenêtres de face; l'étage principal a des chambranles surmontés de frontons alternativement angulaires et cintrés; les trumeaux sont remplis par des pilastres doriques accouplés.

Depuis la mort de Raphaël, Jules Romain avait travaillé pendant quelque temps avec le Fattore, non-seulement pour achever la décoration des Chambres, mais encore pour tenir les engagements pris par leur maître envers des particuliers ou des églises. Ainsi Raphaël avait promis au couvent des religieuses de

Monteluce une *Assomption* à laquelle, pendant vingt ans, il n'eut pas le loisir de mettre la main, bien qu'il eût touché une partie du prix. Ses héritiers remplirent donc un devoir pieux en peignant la belle *Assomption* qu'on admire aujourd'hui au Vatican dans la galerie des tableaux, et dont ils trouvèrent sans doute le dessin dans les portefeuilles de l'illustre mort. A partir de ce moment, c'est-à-dire sur la fin de 1524, Jules et le Fattore, ayant mis fin à leurs fonctions d'exécuteurs testamentaires, se séparèrent pour exercer librement leur art. C'est alors surtout que Jules Romain, considéré comme le successeur de Raphaël et salué même du nom de prince de la peinture, vit tous les regards se porter sur lui. L'Allemand Fuccher, qui était le plus célèbre millionnaire de son temps, voulant orner la chapelle qui lui appartenait dans l'église Santa-Maria di Anima,



MORT DE PATROCLE.

demanda un tableau à Jules Romain. L'artiste peignit la Vierge entourée de plusieurs saints, parmi lesquels on distingue saint Marc l'évangéliste, à côté d'un lion dont le pelage rugueux est exprimé avec beaucoup de vérité et d'énergie. Je ne sais si le peintre a eu l'intention de représenter l'*Ame*, comme le pense Lanzi, mais il est certain que toute la composition est fort peu mystique. On y remarque, par exemple, plusieurs femmes livrées à des soins domestiques; l'une d'elles, occupée à filer, regarde une poule et ses poussins. Assurément ces vulgarités, bien que relevées par des draperies savantes, de grandes tournures et des contours choisis, ne sont pas à leur place dans un tableau religieux qui aurait pour objet de figurer l'*Ame*. Il n'est guère à propos, non plus, de faire admirer une peau de bête en une peinture de style, où se voient des anges qui tiennent un pavillon au-dessus de la Vierge, et dont la scène se passe dans un édifice classique, orné de statues.

Poussin, qui trouvait le ton de *la Bataille de Constantin* si bien justifié par les convenances du sujet,

n'eût pas fait, sans doute, la même réflexion devant le tableau de l'*Ame*. La couleur en est dure, noire, sans transparence; et ce n'est pas qu'elle le soit devenue depuis trois siècles, car le Vasari, assez peu sensible pourtant aux beautés du coloris, en était choqué lui-même : « Ce noir, dit-il [1], alors même qu'on y passe le vernis, détruit la peinture et en fait perdre les bonnes qualités, étant toujours aride, soit que le charbon, l'ivoire en cendres, le noir de fumée ou le papier brûlé entrent dans sa composition. »

Il faut le dire, les données chrétiennes n'étaient pas le moins du monde selon le génie de Jules. Son idéal était purement païen, et il savait mieux lire dans l'Iliade que dans l'Évangile. C'était un peintre formé par la statuaire antique et par Raphaël, mais qui n'avait hérité de son guide qu'un dessin mâle, des lignes élégantes, de grands airs de tête et une irréprochable science de modelé. L'esprit de Raphaël lui échappa, ou plutôt il ne voulut pas le saisir, et ne prenant que les formes du maître, il les exagéra pour en envelopper d'autres pensées. Quelquefois, sans doute, il réussit à mettre de la grâce, de l'onction même dans un tableau pieux, et l'on cite de lui en ce genre la belle Madone couvrant le sommeil de l'Enfant-Jésus, qu'il fit peindre sur son dessin par Raphaël dal Colle, son élève, pour le cardinal della Valle; mais ce n'étaient là que des réminiscences d'école bien vite effacées par l'essor d'une originalité réelle et puissante. Ce qu'il fallait à ce vigoureux génie, c'était la mise en scène des dieux d'Homère ou des héros de Virgile, et la fable lui convenait d'autant mieux qu'il savait voir la nature sous ses plus nobles aspects et idéaliser la figure humaine au point d'en revêtir dignement les divinités de l'Olympe. Rien ne lui était plus facile que de tailler un Jupiter ou un Bacchus dans l'académie du Transtévérin qui posait devant lui, à supposer qu'il se servît de modèle, car je m'assure que Jules Romain, une fois sorti de l'école, en fit très-peu d'usage, connaissant par cœur, aussi bien peut-être que Michel Ange, l'anatomie, les proportions, la justesse des attaches, le jeu des tendons et des muscles dans les membres en mouvement.

Un tel homme dut bénir la fortune lorsque le marquis Frédéric de Gonzague le choisit pour diriger à Mantoue les grands travaux d'architecture qu'il y projetait. Dans une lettre du mois d'août 1524, Frédéric mandait à son ambassadeur, Balthazar Castiglione, non pas de lui désigner un peintre, mais de lui envoyer Jules Romain [2]. Castiglione avait connu Jules chez Raphaël, et il reportait sur le disciple toute l'amitié qu'il avait eue pour le maître. Il fut donc charmé d'avoir une commission aussi agréable à remplir. Vasari raconte que le poète mantouan sollicita son ami de se rendre aux vœux de Frédéric, et que l'artiste ne consentit à partir pour Mantoue qu'à la condition d'en obtenir la permission du pape; mais le bon Georges ne dit point que précisément, dans ce temps-là, venaient de paraître les fameuses planches gravées par Marc-Antoine sur les dessins de Jules, pour illustrer les sonnets licencieux de l'Arétin, et que l'affaire, dénoncée au pape, commençait à faire du bruit. On juge si le peintre, menacé d'être conduit avec Marc-Antoine dans les prisons du saint Office, mit de l'empressement à accepter l'offre de Balthazar Castiglione.

Le comte amena Jules à Mantoue, dit Vasari, et il le présenta à Frédéric Gonzague, qui lui fit un accueil des plus gracieux, et bientôt après lui donna une maison honorablement meublée, lui accorda une pension, avec la table pour lui et pour son élève, Benedetto Pagni, et lui envoya pour se vêtir du satin, du velours et d'autres étoffes. Puis, voyant que le peintre n'avait point de monture, le marquis se fit amener son cheval favori, nommé Ruggieri, et il lui en fit présent. Ainsi monté, Jules fut conduit par Frédéric hors des murs de Mantoue, à un trait d'arbalète de la porte San-Bastiano, dans un endroit appelé le Té [3], situé au milieu d'une prairie où le marquis avait ses écuries et ses haras. En montrant à Jules Romain les anciens bâtiments, *sua Excellenza* lui témoigna le désir d'y faire arranger, sans détruire les vieux murs, une maison de plaisance. L'artiste leva aussitôt les plans et se mit à l'œuvre. Mais comme il n'y avait pas

[1] ... Conciosiachè il nero, ancora che sia vernicato, fa perdere il buono, avendo in se sempre dell' alido, o sia carbone, o avorio abbrucciato, overo di fumo, o carta arsa. Vol. X, p. 96.

[2] Cette lettre a été imprimée par M. Gaye, dans le tome II du *Carteggio inedito d'artisti. Firenze*, 1840.

[3] On dit que ce nom lui a été donné parce que sa configuration ressemblait, en effet, à celle de la lettre T; mais cela n'est pas exact. Non-seulement le palais n'a pas la forme d'un T, mais on a trouvé ce lieu désigné dans les vieilles cartes italiennes par *Teietto* et en abrégé *Te* ou *The*. (Voir les notes de la dernière édition de Vasari, qui se publie à Florence.)

moyen d'avoir en ce lieu des pierres de taille, il se servit de briques revêtues de stuc pour les colonnes, les chapiteaux, les corniches; les portes, les fenêtres et tous les ornements de l'édifice. Peu à peu les projets de Frédéric s'agrandirent sous l'influence de l'architecte, et au lieu d'une simple habitation de plaisir, Jules Romain construisit le fameux palais qu'on appelle le Té.



LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN.

Ce palais est peut-être le seul au monde qui ait été bâti, décoré et peint par le même artiste, de sorte que le décorateur et l'architecte ayant travaillé l'un pour l'autre, ont produit l'ensemble le plus harmonieux. Le corps principal, d'ordre dorique, présente dans son plan un carré parfait. La cour est coupée en croix par quatre entrées dont l'une conduit, à travers un long vestibule, à un péristyle dont les colonnes sont assemblées par quatre, et qui donne sur un jardin terminé par un agréable morceau d'architecture rustique. De chaque

côté du portique s'ouvrent trois grandes salles ornées de stucs et de peintures à fresque et à l'huile, exécutées sur les dessins de Jules Romain par Benedetto Pagni et Rinaldo de Mantoue, ses élèves. Des trois chambres à droite, la plus remarquable est celle où les deux collaborateurs du maître peignirent à l'huile, sur la voûte, les *Noces de Psyché*, et à fresque, sur la muraille, toutes les aventures de cette déesse charmante qui fut aimée de l'Amour. Excepté les célèbres peintures de Raphaël à la Farnésine, il est impossible de rien voir de plus riche, de plus noble; de plus élégant que ces compositions d'où s'exhale comme un parfum du génie antique. Ici, une troupe d'amours environnent Psyché au bain et versent sur elle d'aromatiques essences; là, Mercure prépare le bouquet nuptial, tandis que les Grâces sèment de fleurs la table du festin, et que les bacchantes chantent, avinées, l'ivresse du vieux Silène soutenu par des satyres. Au fond s'élève un magnifique buffet, recouvert d'un berceau de verdure mêlé de fleurs et de pampres, et garni de trois rangs de vases, de bassins, de coupes, de tasses et d'aiguières, dont les tons d'or et d'argent font illusion. A ce buffet s'appuie le nonchalant Bacchus, ayant ses deux tigres couchés à ses pieds. Près de là l'épouse de Cupidon, entourée de ses femmes, lève les yeux au ciel et y aperçoit le quadrige de Phébus qui apparaît entre les cîmes des coteaux, pendant que Zéphyre souffle dans une corne, de sa plus douce haleine, pour rendre plus suave l'air que respire la déesse.

Les superbes estampes de Battista Franco nous ont conservé la composition de ces fresques héroïques que le peintre d'Urbin n'eût peut-être pas désavouées. A l'exemple de Raphaël, Jules avait discipliné autour de lui une armée d'élèves obéissants auxquels il imposa sa manière, et qui abandonnèrent sous sa conduite le dessin raide, mais naïf, du grand Mantégna et ce qui lui restait de la sécheresse gothique. Ces élèves, dont quelques-uns furent illustres eux-mêmes, s'appelaient Benedetto Pagni, Rinaldo de Mantoue, Gio.-Battista Ghisi, dit Mantouan, et Diana sa fille, Giulio Clovio, Alberto Cavalli de Savone, Fermo Guisoni, Figurino da Faenza, Domenico et Gio.-Battista Bertani, les Costa et le fameux François Primatice de Bologne, qui fut appelé à la cour de François Ier et créa en France notre école de Fontainebleau. Ce dernier et Jean-Baptiste Mantouan furent chargés d'exécuter en stuc, sur les dessins du maître, dans une autre chambre du palais du Té, une frise à deux rangs, imitation parfaite des bas-reliefs de la colonne Trajane. Le goût des costumes ferait croire, en effet, qu'il s'agit des exploits de l'ancienne Rome, si on ne savait que la composition se rapporte à l'histoire de l'empereur Sigismond, qui s'y trouve peint lui-même, armé d'un bouclier sur lequel est gravé l'aigle aux deux têtes couronnées. Mais le plus étonnant morceau de ce palais, qu'il serait trop long de décrire en entier, c'est la pièce qu'on appelle *Salle des Géants*. Nulle part la peinture ne produisit de plus étranges illusions et ne fut mise au service d'inventions plus bizarres à la fois et plus grandioses. Le spectateur, en entrant, ne sait pas même s'il est dans une chambre ronde, ovale ou quadrangulaire, car la peinture, en s'emparant de toutes les superficies, a rendu la configuration du lieu insaisissable. La première impression qu'il éprouve est celle de la frayeur. Il n'a devant les yeux que débris, catastrophes, palais qui tombent, murailles qui chancellent, colonnes brisées qui s'inclinent et vont l'écraser. Les portes, les fenêtres, les cheminées sont composées de fragments de roches qui se disjoignent et semblent près de s'écrouler. Sur les murs, au-dessous du point où la voûte commence à se cintrer en manière de four, Jules Romain a représenté les géants foudroyés par Jupiter. Les uns lancent des rochers, les autres sont accablés par la chute des montagnes. On en voit qui ont le corps enterré déjà sous ce terrible éboulement de l'Olympe, et dont la face hideuse respire encore entre deux rocs. De toutes parts s'ouvrent des échappées de vue qui agrandissent à tel point cette salle extraordinaire qu'on se croirait dans une vaste campagne. Le peintre, perçant les murailles, a continué son tableau dans les espaces infinis. Ainsi, par l'ouverture feinte d'une grotte, on aperçoit des géants éloignés qui s'enfuient et d'autres qu'a renversés le tonnerre. En haut de la voûte, l'artiste a feint encore une ouverture par laquelle on croit voir le ciel même tout embrasé, et le trône de Jupiter, dont la colère semble épouvanter tous les dieux. Diane, Janus, Saturne montent dans des régions plus sereines pour éviter la tourmente; Neptune s'efforce d'arrêter ses dauphins et Apollon de retenir ses chevaux; Vénus se rapproche de Mars, Pomone est tremblante, la déesse Ops, traînée par ses lions, s'éloigne de la foudre qui éclate, et une nymphe qui cherche à se sauver tombe dans les bras du dieu Pan. Cependant Éole et Borée

soufflent leurs tempêtes, et la fière Junon vient ajouter sa fureur à celle du maître des dieux... Jules Romain, donnant un libre cours à ses fantaisies, a pris plaisir à multiplier les prestiges. Autant l'idée est neuve et hardie, autant l'exécution est prodigieuse. Le pavé, composé de pierres rondes, se prolonge fictivement sur la muraille, à la hauteur des plinthes, de manière qu'on ne peut savoir où le vrai pavé commence, où le vrai mur finit. La cheminée même est une matière à surprises, car sitôt qu'on y allume du feu, des géants apparaissent dévorés par les flammes du foyer, et Pluton se montre sur son char, traîné



A. PAQUIER D. J. ROMAIN P. DELANGLE.

LA CRÉATION D'ÈVE.

par des chevaux décharnés, qui se précipitent, avec les Furies, au fond des enfers [1]. Il faut l'avouer, Jules Romain, dans ce palais, prononce avec beaucoup d'éclat son originalité, et, abandonnant les rênes à son imagination impétueuse, servie par un savoir profond, il devient homme de génie à son tour.

Le palais du Té venait de s'élever avec une rapidité magique, et le peintre y avait si bien montré la variété de ses grandes aptitudes, que le marquis de Mantoue jeta les yeux sur lui pour lui donner à refaire la capitale de sa petite souveraineté. Mantoue était alors une ville humide, malsaine et fangeuse. Les fréquentes

[1] Cet incomparable salon, dit de Brosses, a servi en dernier lieu de corps-de-garde à de misérables soldats allemands, qui, par les plus tudesques de toutes les barbaries, ont écrit leurs noms et fait mille autres cruautés sur cette peinture. — *Lettres sur l'Italie*, tome I, p. 163.

inondations du Pô et du Mincio en faisaient, dans la basse ville, un véritable marais où l'on entendait coasser les grenouilles presque toute l'année, *quasi tutto l'anno le ranocchie.* Frédéric nomma Jules Romain préfet des eaux et surintendant général des bâtiments[1]. Dès ce jour la patrie de Virgile prit une face toute nouvelle. Jules assainit les quartiers bas en donnant de l'écoulement aux eaux stagnantes, en desséchant les marais d'alentour, en opposant au débordement du fleuve des digues savantes. Ce n'est pas tout : il restaura et embellit plusieurs édifices anciens, il en construisit de nouveaux, et, pour ne citer ici que ses plus notables ouvrages, il édifia en entier la cathédrale de Mantoue, non pas, il est vrai, dans le style de l'architecture chrétienne, mais dans le goût d'une basilique antique. « Par la belle proportion des colonnes de ses nefs, par le style noble et pur de tous les détails, cette église, dit Quatremère, mérite d'être mise au nombre des plus beaux temples de l'Italie. » Lorsque Charles-Quint vint à Mantoue, en 1530, la ville était déjà renouvelée et méconnaissable. Il en parut charmé, et surtout des fêtes splendides qu'on lui fit et dont Jules Romain fut l'ordonnateur. Arcs de triomphe, décorations et machines de théâtre, tournois, joutes, mascarades joyeuses, costumes merveilleux, tout fut aisément mis en œuvre par un peintre qui avait à ses ordres une légion d'élèves et tous les arts. Aussi combla-t-il l'artiste d'éloges, et croyant le récompenser dignement dans la personne de Frédéric Gonzague, il érigea en duché le marquisat de Mantoue.

Au dehors, cependant, retentissait le nom de Jules Romain. Tantôt son ami Matteo Giberti lui écrivait de Vérone, dont il était devenu l'évêque, pour avoir des dessins d'après lesquels il voulait faire peindre la tribune de sa cathédrale par le Moro, Véronais fort renommé alors en Lombardie ; tantôt le duc de Ferrare lui demandait des cartons pour des tapisseries qui devaient être tissues d'or et de soie, et que le duc fit exécuter par deux Flamands, Nicolas et Jean-Baptiste Roux. Ces compositions ont été gravées par Baptiste Mantouan, ainsi que plusieurs autres parmi lesquelles Vasari mentionne particulièrement celles d'un médecin appliquant des ventouses sur les épaules d'une femme ; d'une *Fuite en Égypte*, où l'on voit des anges qui courbent les branches d'un palmier chargé de fruits, à portée de la main de l'Enfant Jésus. Mais encore une fois ces peintures et toutes celles qu'il fit ou qu'il dirigea dans les églises de Mantoue n'étaient point ce qui convenait le mieux à son génie. Et à prendre même la plus belle de toutes, la Vierge dite au bassin, qu'il peignit tout entière *di sua propria mano,* pour le duc Frédéric, on reconnaît que le sentiment religieux manquait à Jules Romain. Ce tableau, que j'ai vu au musée de Dresde, où il est aujourd'hui, représente la Vierge occupée à laver l'Enfant Jésus dans un bassin, tandis que le petit saint Jean y verse de l'eau ; c'est sans doute un morceau savant et gracieux ; mais lorsqu'on lève les yeux sur la *Madone de Saint-Sixte* de Raphaël, placée dans la même chambre, on mesure à l'instant même la distance qui sépare Jules Romain de son maître, toutes les fois qu'il s'agit d'exprimer, non plus les phénomènes visibles de la nature, mais les sentiments élevés du cœur.

Il serait vraiment impossible d'énumérer toutes les compositions qui furent dessinées par Jules Romain pour être exécutées par ses élèves. Et je ne parle pas seulement de ces immenses gouaches du *Triomphe de Scipion* et des *Amours de Jupiter,* dont quelques-unes sont maintenant au Louvre, ni des cartons de la *Guerre de Troie,* qu'il fit pour le château du duc Frédéric, après l'avoir restauré, ni des dessins qu'il donna pour la construction et la décoration du palais de Marmirnolo, près de Mantoue, palais non moins beau que celui du Té, ni des modèles d'orfévrerie qu'il fournit à don Ferrante Gonzaga, ni des esquisses qu'il envoya à Parme pour refaire les fresques abîmées du Parmesan, ni des appareils de fête qu'il inventa pour le mariage de Frédéric avec Marguerite Paleologa di Monteferrato, ni du mausolée qu'il éleva dans l'église des Grâces à son ami Balthazar Castiglione... Je parle encore de ces innombrables dessins de portefeuille que l'amour de l'art a dispersés dans les cabinets de l'Europe, et dont il ne reste plus un seul, qui le croirait? dans la ville de Mantoue ! Vasari a grandement raison de dire que les dessins de Jules sont plus précieux que ses peintures. On y découvre, en effet, toute la vivacité de ses conceptions, tout le feu de son génie, tandis que sa verve se refroidissait dans les lenteurs de l'exécution, surtout lorsqu'il peignait à l'huile, procédé pour

[1] La date précise de cette nomination, 31 août 1526, a été donnée par d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Guilio Pippi Romano,* 1838, in-fol. Les annotateurs de la récente édition du Vasari ont dressé, d'après cet auteur, un tableau chronologique des œuvres du peintre.

lequel il n'avait qu'une médiocre aptitude et très-peu de goût. Aussi, quand on voit un dessin de Jules Romain, on peut dire que le peintre y est tout entier, et qu'il n'y a plus rien à désirer de son pinceau ni de sa couleur. Dernièrement, nous avons vu se produire dans une vente publique un certain nombre de ces



VÉNUS ET VULCAIN.

cartons peints à gouache[1], et nous avons été frappé avec tout le monde de la fierté des figures qui présentaient çà et là quelques réminiscences de Raphaël, comme le profil perdu de la belle et robuste Fornarina, mais le plus souvent les rudes airs de tête de la sculpture romaine au temps d'Adrien. On eût dit que des fragments

[1] Vente Chavagnac, dirigée par M. George, en 1854. (Voir aux *Recherches et Indications*.)

écroulés de la colonne Trajane étaient venus tomber sur ces cartons, et s'y imprimer en caractères héroïques et sauvages.

Devenu citoyen de Mantoue, Jules Romain s'y était marié avec une jeune mantouane, Elena Guazzo Landi, de laquelle il eut deux filles, Virginia et Griselda, et un garçon qu'il appela Raphaël en souvenir de son maître. A la mort du duc de Gonzague, qui survint en 1540, et dont l'artiste ressentit une vive douleur, ayant été l'ami inséparable de Frédéric, Jules Romain résolut de quitter la ville, mais il fut retenu par le cardinal Gonzague, qui continua de le combler d'honneurs et de richesses. Fixé à Mantoue, il s'y construisit à lui-même une petite maison ornée d'un rustique de bon goût. La façade, colorée de stucs, s'annonçait par une statue de Mercure d'une grande beauté. L'intérieur était un véritable musée de tableaux, de médailles et d'antiquités. On y remarquait, parmi les objets d'art que le propriétaire admirait le plus, un portrait d'Albert Durer peint par lui-même à la gouache sur une toile extrêmement fine : c'était le portrait que ce grand homme avait envoyé en présent à Raphaël et dont Jules avait hérité. A part deux voyages qu'il fit, l'un à Ferrare auprès d'Hercule II pour refaire le château incendié, projet qui n'eut pas de suite, l'autre à Bologne, pour élever la façade de San Petronio, dont les dessins, primitivement donnés par Baldassare Peruzzi, s'étaient perdus, le peintre passa le reste de ses jours dans cette maison. C'est là que Georges Vasari, passant à Mantoue, alla lui rendre visite; mais laissons parler ici l'illustre biographe, toujours si intéressant quand il raconte ce qu'il a fait, ce qu'il a vu :

« Dans ce temps, Giorgio Vasari passa par Mantoue en se rendant à Venise pour voir Jules, qu'il aimait beaucoup, bien qu'il ne le connût encore que de réputation, et pour avoir entretenu avec lui une correspondance épistolaire. Giorgio, à son arrivée, rencontra dans les rues de la ville son ami, et les deux artistes, qui ne s'étaient jamais vus, se reconnurent aussitôt comme s'ils eussent vécu longtemps ensemble. Jules Romain, enchanté, ne quitta pas un moment Vasari pendant quatre jours. Il lui montra tous ses ouvrages et les plans des anciens édifices de Rome, de Naples, de Pouzzoles, et de toutes les antiquités les plus célèbres, la plupart dessinés par lui. Ensuite il ouvrit une grande armoire et en tira les plans de toutes les constructions qui avaient été élevées d'après ses dessins à Mantoue, à Rome et dans toute la Lombardie. Je crois qu'il est impossible d'avoir des idées plus neuves, plus belles, et mieux entendues en fait d'architecture. Le cardinal ayant demandé à Vasari ce qu'il pensait des ouvrages de Jules Romain, il répondit, en présence même de Jules, que leur auteur méritait qu'on lui élevât des statues dans toutes les rues de la ville, et que la moitié de l'État de Mantoue ne suffirait pas pour récompenser ses travaux et ses talents. Le cardinal répartit que Jules était plus maître de l'État que lui-même. Vasari quitta Mantoue, vivement touché des marques d'attachement que lui avait prodiguées Jules Romain. Aussi, après son voyage à Venise, étant retourné à Rome précisément à l'époque où Michel-Ange découvrit son *Jugement dernier*, il envoya à son ami, par Messer Nino Nini de Cortona, secrétaire du cardinal, trois dessins des *Sept péchés mortels* qu'il avait faits d'après la peinture de Buonarotti. Ce présent fut très-agréable à Jules, qui avait alors à peindre une chapelle dans le palais du cardinal. La vue de ces figures magnifiques ouvrit un nouveau champ à ses idées, et il entreprit aussitôt un admirable carton où il représente Pierre et André qui abandonnent leurs filets pour suivre le Christ, et qui, de pêcheurs de poissons, deviennent pêcheurs d'hommes. Ce carton, le plus beau que Jules ait jamais fait, fut ensuite peint par Fermo Guisoni, son élève, aujourd'hui maître habile et expérimenté [1]. »

A son retour de Bologne, Jules Romain apprit que l'on songeait à lui pour l'achèvement de Saint-Pierre de Rome, dont l'architecte, Antonio da San Gallo, venait de mourir. On juge si la gloire de finir une telle œuvre dut tenter son génie entreprenant. Mais tout conspira pour le retenir à Mantoue, sa femme, ses enfants, ses amis, le cardinal Gonzague, et enfin l'altération de sa santé qui ne lui permettait pas de s'exposer aux fatigues d'un voyage. Ce malheureux peintre, pendant que sa pensée se tournait vers Rome, sentit s'aggraver sa maladie, et dut penser bientôt, non plus à la gloire, mais à la mort. Il mourut, en effet, le

[1] Vasari, *Vies des Peintres, traduites par M. Leclanché et commentées par M. Jeanron*, tome V, p. 53.

jour de la Toussaint de l'année 1546, âgé de cinquante-quatre ans. Par son testament, en date du 3 octobre, il laissait tous ses biens à son fils Raphaël, en réservait l'usufruit à sa femme Elena, et donnait à chacune de ses filles 1,500 ducats si elles venaient à se marier, 250 ducats si elles prenaient le voile. L'une d'elles, Virginia, épousa Ercole Malatesta. Jules Romain fut enseveli dans l'église de Saint-Barnabé, où l'on oublia de lui élever un monument. Sur sa tombe on écrivit cette épitaphe :

Romanus moriens secum tres Julius artes
Abstulit; haud mirum, quatuor unus erat.

Si l'on ne savait que Jules Romain fut un homme aimable et enjoué, on pourrait croire, d'après ses œuvres, qu'il eut un caractère dur et des mœurs peu civilisées. Ses figures, en effet, ont tant de rudesse dans les airs de tête, tant d'impétuosité dans les mouvements, et une telle âpreté de coloris, qu'elles semblent appartenir à une famille de divinités sauvages. Ses femmes respirent une fierté virile qui rappelle Michel-Ange, et, sous ce rapport, Jules est comme un trait d'union entre Buonarotti et Raphaël. Ses héros tiennent du faune et me représentent les véritables nourrissons de la louve romaine. Aussi aime-t-il à les peindre sur des chevaux pleins de feu, ou bien accompagnés d'éléphants, de tigres, de lions, de sangliers, animaux de style qu'il nous montre la trompe agitée, la gueule béante, les dents aiguisées, comme le belluaire du cirque les montrait au peuple dans les grands jours. C'est, du reste, en le rapprochant de Raphaël qu'on peut bien apprécier Jules Romain. A la peinture des émotions du cœur ou des hautes spéculations de l'esprit succède un génie décoratif qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme. L'imitation d'une nature choisie et calme fait place à un goût marqué pour les désinvoltures forcées et les beautés violentes. La gracieuse sévérité du maître se transforme chez le disciple en une sorte d'exaltation farouche. En un mot, quand on passe de Raphaël à Jules Romain, on croit passer de l'âge d'or au siècle de fer.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jules Romain a beaucoup peint à fresque, mais fort peu à l'huile. Ses tableaux de cabinet sont fort rares.

Le Louvre cependant possède sept tableaux de Jules Romain :

1° La *Nativité*, que l'artiste peignit pour la chapelle d'Isabelle Buschetta dans l'église Saint-André de Mantoue. On y voit l'Enfant Jésus adoré entre saint Jean l'Évangéliste et saint Longin. Retiré de cette chapelle par le duc de Mantoue, ce tableau fut du nombre de ceux que Charles Ier, roi d'Angleterre, lui acheta pour un million. A la mort de Charles Ier quinze cents tableaux lui ayant appartenu furent mis en vente, et celui-ci fut estimé 500 livres sterling (12,500 fr.). Jaback en fit l'acquisition, et c'est de lui que Louis XIV l'acheta. Sous l'Empire, il fut estimé 80,000 fr., et sous la Restauration, 120,000 fr. Ce tableau a été gravé par François Chauveau et par Louis Desplaces :

2° La *Circoncision*. Elle avait appartenu au surintendant Fouquet, à qui Charles Lebrun l'acheta pour la revendre à Louis XIV. Ce morceau a été estimé comme le précédent, bien que divers connaisseurs le regardent comme l'ouvrage de Bagna Cavallo ;

3° *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*. Celui-ci fut peint pour le cardinal de Gonzague. Son estimation s'éleva, sous l'Empire, à 12,000 fr. ;

4° *Saint Pierre marchant sur les eaux*. Tableau attribué par quelques-uns à Vasari, estimé 600 fr. ;

5° *Le Triomphe de Titus et de Vespasien*. Il est gravé par Louis Desplaces et provient, comme le premier, de la galerie du roi d'Angleterre, qui l'avait acheté au duc de Mantoue. Il fut estimé successivement 100,000 fr. et 40,000 ;

6° *Vénus et Vulcain*. Gravé par Augustin Vénitien et par Marc de Ravenne. Il faisait aussi partie de la collection de Louis XIV ;

7° *Portrait de Jules Romain*. Même collection. C'est celui que Potrelle a fort bien gravé.

Les musées de Belgique et de Hollande ne renferment aucun tableau de Jules Romain.

Galerie de Dresde. — On y compte trois tableaux de ce maître : *Apollon gardant les troupeaux d'Admète*, une *Sainte Cécile* et *la Sainte Famille*, célèbre sous le nom de *Vierge au bassin*. Ce dernier seul est bien authentique. Il fut donné par le duc de Mantoue à la signora Isabella Buschetta, et nous savons par Vasari qu'il est peint tout entier *de la propre main* de Jules.

Belvédère a Vienne. — On se flatte d'y posséder deux tableaux du peintre : le *Triomphe de Pluton* et *les Attributs des quatre Évangélistes*; mais, nous le répétons, il y a bien peu de tableaux donnés à Jules Romain qui soient très-authentiques.

Pinacothèque de Munich. — Le buste de *l'Archange Michel* en cuirasse, ovale sur bois, et une *Ariane* y sont regardés comme fort douteux.

Galerie de Dusseldorf, actuellement à Munich. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

Musée de Turin. — *Assomption de la Vierge;* le *Père éternel entouré d'Anges; Saint Paul prêchant dans le désert.*

Galerie de Florence. — Une *Sainte Famille;* un *Lion.*

Musée de Madrid. — Une *Sainte Famille*, petit tableau sur bois.

Galerie de l'Ermitage. — Une *Bataille; la Création d'Ève;* une *Sainte Famille*, rappelant par sa disposition *la Vierge au Chardonneret;* une autre *Sainte Famille*, d'après Raphaël. (Louis Viardot, Musées de Russie.)

Galerie nationale a Londres. — *La Charité.*

Galerie de Bridgewater. — *L'Enfance d'Hercule.*

Galerie de Hampton-Court. — Une série d'esquisses mythologiques plus remarquables par la vigueur du dessin que par la pureté de l'exécution.

Musée de Copenhague. — Une *Sainte Famille; Bacchus et Ariane; Vertumne et Pomone.*

Musée de Stockholm. — *Tête de Diane; les Horaces et les Curiaces.*

Nous avons reproduit ces documents sur la foi de catalogues des Musées étrangers auxquels nous en laissons la responsabilité.

Pour ce qui est du prix des ouvrages de Jules Romain, il est difficile de s'en faire une idée d'après les ventes publiques, où il est bien rare de les voir figurer. Il est rare surtout qu'ils soient incontestés.

Vente prince de Conti, 1777. — *L'Adoration des rois*, composition de treize figures de petite proportion : 2,040 livres; *Agar et Ismaël renvoyés par Abraham*, peint en esquisse, 240 liv.; *le Passage de la Mer Rouge*, peint sur prime d'améthyste, ovale, 211 liv.

Vente Crozat, 1741. — On y adjugea un grand nombre de dessins de Jules Romain, tous authentiques cette fois, le catalogue ayant été dressé par le célèbre Mariette. Mais comme tous les dessins de cette vente faite *au profit des pauvres*, ceux de Jules se vendaient à vil prix. Deux dessins, la *Nativité* et *Bethsabée au bain*, 192 liv. Deux dessins pour des tapisseries de l'histoire de Psyché, richement composés, 120 liv.

Vente Massias, 1825. — *Adoration des bergers*, 1,810 fr.

Vente Erard, 1833. — *Enfance de Jupiter*, 2,520 fr.

Vente Sommariva, 1839. — *Sainte Famille*, dans un paysage, 1,110 fr.

Vente du cardinal Fesch, 1845. — *Sainte Famille*, d'après Raphaël, 6,563 fr.

Vente Guillaume II, 1850. — *Alexandre*, 2,042 fr.; 50 c. un *sujet historique*, dessin, 1,096 fr.

Vente Gentil de Chavagnac, 1854. — A cette vente parurent de vrais et magnifiques cartons de Jules Romain, entre autres quatre de ceux que le duc de Ferrare avait commandés à Jules Romain pour être exécutés en tapisserie, et qui représentaient *l'Histoire de Scipion.* Ces quatre morceaux furent retirés, faute d'enchère, sur la mise à prix de 150,000 fr. Restaient six beaux dessins ; deux faisant partie d'une composition dont le sujet était *un Jugement auquel assiste un proconsul romain;* ils furent adjugés pour 1,075 fr. ; *une Tête de femme* vue de profil et saisie aux cheveux par une main, 295 fr ; *une autre tête de femme*, en profil, exprimant l'étonnement, 280 fr. ; *un buste d'enfant :* il presse de ses deux mains le sein de sa mère, la tête de la femme manque. — Ces trois fragments provenaient sans doute, dit le catalogue, d'un *Massacre des Innocents*, 215 fr. — *Tête de jeune fille;* elle est vue de profil, la tête baissée, ses cheveux sont relevés en boucles, 215 fr. — M. Adolphe Thibeaudeau fut l'heureux adjudicataire de tous ces précieux dessins.

« Les dessins de Jules Romain sont à la fois spirituels et corrects. Ils sont ordinairement lavés au bistre, quelquefois rehaussés de blanc. Le trait en est fier et très-délié, et toujours à la plume, qu'il maniait au mieux ; ses hachures sont de droite à gauche et croisées irrégulièrement dans les ombres. La fierté de ses têtes, la sécheresse de ses contours, la médiocrité de ses draperies, son peu de grâce, dit D'Argenville, le dénotent suffisamment. »

L'œuvre de Jules Romain est d'environ deux cent cinquante pièces, gravées par les plus illustres graveurs, tels que Jules Bonasone, Marc Antoine, Battista Franco, Jean-Baptiste Ghisi, dit Mantouan, Diana Mantouan, sa fille, Georges Mantouan, son parent, peut-être son fils, George Pentz, Beatricus, Pietro Santi Bartoli, Claudine Stella, Hollar. On trouve seize morceaux de Jules Romain dans le recueil de Crozat.

Les tableaux de ce maître qui sont au Louvre ne portent aucune signature ; les gravures, exécutées d'après ses œuvres, se reconnaissent quelquefois aux initiales :

IV. R. IN̄V. ou IVL. ROM.

Impr. Bénard et Comp, rue Damiette, 2



École Romaine. *Histoire, Mythologie.*

BATTISTA FRANCO

NÉ VERS 1498? — MORT EN 1561.



Si l'on s'étonnait de ne pas voir Battista Franco, de Venise, rangé dans l'école vénitienne, il nous serait facile de nous justifier, par cette raison que les Vénitiens eux-mêmes le regardent comme étranger à leur école. Ridolfi ne fait pas une seule fois mention de Battista, et Zanetti, la plus grande autorité en ces matières, dit formellement : « Battista Franco, surnommé Semolei, bien qu'il fût Vénitien de naissance, n'a rien à voir avec notre école, ayant fait toutes ses études à Rome d'après les plus fameux maîtres du pays. »

Ce fut à Rome, en effet, que Battista étudia la peinture; mais là il fut subjugué, comme tant d'autres, par Michel-Ange, et il se livra au dessin avec une ardeur exclusive, copiant les ouvrages du grand maître et cherchant à imiter son style. Il n'y avait pas, dit Vasari, une esquisse, une maquette, un morceau quelconque de Michel-Ange qu'il ne dessinât religieusement, et il fut des premiers à fréquenter la chapelle Sixtine, dont il sut bientôt par cœur tous les motifs. Dominé par l'ascendant du plus grand dessinateur qui ait jamais paru, Battista Franco en conçut un certain mépris pour la peinture, je veux dire pour la couleur, et il fut un temps pendant lequel il ne voulut pas faire autre chose que dessiner. En l'année 1536, comme le pape Paul III préparait une entrée magnifique à l'empereur Charles-Quint, Antonio da San Gallo, qui était

l'ordonnateur général de la fête, avait chargé Raffaelle da Montelupo de la décoration du pont Saint-Ange et des dix statues qu'on y devait placer. Cet artiste, qui connaissait Battista pour un vaillant dessinateur et qui s'intéressait à ce jeune homme, parla de lui chaudement à San Gallo et fit si bien qu'il obtint pour son protégé la commande de quatre grandes fresques à exécuter en clair-obscur sur la façade de la porte Capène, par laquelle devait entrer l'empereur. Battista, qui n'avait pas encore touché une palette, n'en peignit pas moins, à la satisfaction de tout le monde, les quatre compositions de la façade. Il représenta d'abord sur la porte les armes de Paul III et celles de Charles-Quint, avec une figure colossale de Romulus mettant la tiare sur l'écusson du pape et la couronne impériale sur l'écusson de l'empereur. Romulus avait à sa gauche Numa Pompilius, à sa droite Tullus Hostilius, et on lisait au-dessus l'inscription : *Quirinus pater*. Les deux grosses tours qui flanquent la porte Capena (appelée aujourd'hui porta San Sebastiano) furent ornées également de peintures figurant le triomphe des deux Scipion l'Africain. Sur une façade hors des tours était peint Annibal repoussé par la tempête sous les murs de Rome et sur l'autre Flaccus entrant par la porte Capène, pour défendre la ville contre Annibal.

Ces fresques, qu'il fallut improviser, valurent beaucoup d'éloges au Semolei et furent même regardées comme étant les meilleures de celles que l'on fut obligé, en pareille circonstance, de confier à tous les peintres de Rome, bons ou mauvais, parmi lesquels se trouvaient alors Francesco Salviati et le Hollandais Martin Heemskerk. Cependant on s'aperçut bien que Battista manquait d'expérience dans le maniement du pinceau et des couleurs, et Vasari remarque judicieusement à ce sujet que beaucoup d'artistes de son temps se firent volontairement du tort en s'obstinant dans cette opinion que le dessin suffit à qui veut peindre. Justement, les batailles en clair-obscur peintes en quelques jours, sur l'arc de San Marco, par Heemskerk et les autres Flamands, à qui l'on apportait à boire sur place du bon greco, et qui avaient balayé leurs fresques avec la fureur de gens à moitié ivres, présentaient à un haut degré les qualités de couleur et d'exécution qui manquaient à Battista Franco et même au Salviati. Aussi nos Italiens et Marco Calabrese, qui était avec eux, durent-ils avouer qu'il y avait un avantage considérable à s'habituer de bonne heure, comme les artistes des Pays-Bas, au maniement de la palette. Ce fut pour Battista Franco une leçon dont il profita un peu tard.

Peu de temps après, les Florentins, préparant à leur tour une réception magnifique à Charles-Quint, Raffaelle da Montelupo se rendit à Florence, emmenant avec lui Battista Franco. A leur arrivée, ils trouvèrent les travaux déjà terminés. Toutefois on laissa peindre à Semolei, sous la statue modelée par Agnolo Montorsoli, un soubassement qu'il décora de figures et de trophées. Puis, en cette même année 1536, l'entrée de Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles-Quint, qui venait à Florence épouser Alexandre de Médicis, donna lieu à une nouvelle fête, et Battista Franco y fut employé, particulièrement par Vasari, qu'on avait chargé de décorer le palais d'Octavien de Médicis, destiné à la future épouse. Il va sans dire que se trouvant à Florence, Semolei, tout entier à son admiration pour Michel-Ange, s'empressa de dessiner et d'étudier le *Pensieroso* et les autres statues de la chapelle des Médicis, à San Lorenzo. Ces études de Battista Franco d'après la sculpture le ramenèrent à ses premières inclinations et finirent par imprimer un caractère de sécheresse et de dureté à sa manière de peindre, comme il y parut dans un tableau sur toile qu'il peignit à cette époque et qui représentait le viol de Lucrèce par Sextus Tarquin.

En fréquentant la sacristie de San Lorenzo, Franco s'était lié d'amitié avec le sculpteur Bartolommeo Ammanati, et l'architecte-peintre Girolamo Genga d'Urbin. Tous trois s'étaient entendus pour vivre et pour étudier ensemble, lorsque le jour de l'Épiphanie de l'année 1537, le duc Alexandre de Médicis, fils naturel de Clément VII, fut assassiné par Lorenzino de Médicis, descendant d'un frère de Cosme l'ancien, et Cosme Ier lui succéda. Les artistes qui avaient été au service du duc Alexandre se divisèrent alors, les uns se mettant à la disposition du nouveau duc, les autres ne voulant plus suivre la fortune des cours. Au nombre de ces derniers fut le Vasari, qui s'en retourna dans sa ville natale, Arezzo, renonçant aux travaux qu'il aurait pu faire dans la garde-robe du duc. Ces travaux furent dévolus à Battista Franco. Il commença par peindre le portrait de Clément VII et celui du cardinal Hippolyte de Médicis. Il se servit, pour ces portraits, de ceux que Sébastien del Piombo et Titien avaient peints avant lui d'après nature, mais il n'atteignit pas

à la beauté que ces deux grands Vénitiens avaient su mettre dans leurs ouvrages. En revanche, il fut plus heureusement inspiré par un tableau, le *Noli me tangere*, qui avait été mis en couleurs par le Pontormo, d'après un carton de Michel-Ange, et qui ornait cette même garde-robe du grand-duc. Il dessina un carton semblable en figures plus grandes et, d'après son carton, il peignit cette fois un tableau d'une couleur plus belle et d'une meilleure exécution.

Sur ces entrefaites, une révolte ayant éclaté contre l'exécrable tyrannie du grand-duc Cosme, les troupes ducales livrèrent bataille aux révoltés, qui furent battus, le 2 août 1537, à Montemurlo. Ce fut le sujet d'une



SAINTE FAMILLE

peinture de Battista Franco, qui représenta la bataille, non comme elle s'était passée, mais suivant les caprices de son invention, auxquels il mêla des emprunts peu déguisés faits à Michel-Ange. Rejetant le combat dans les derniers plans du tableau, il peignit sur le devant, par une allusion courtisanesque au jeune tyran, l'oiseau de Jupiter enlevant Ganymède à la chasse, et les compagnons du jeune prince étonnés de ce prodige. Battista, dans les divers motifs de sa *Bataille*, avait mis à contribution le fameux carton de Pise, et, quant à l'enlèvement de Ganymède, il en avait pris la pensée d'un dessin de Michel-Ange, bien connu par l'estampe qui en a été gravée à Rome. Bientôt après, Battista eut une nouvelle occasion de briller : ce fut lorsque le mariage du grand-duc Cosme avec Leonora de Tolède dut être célébré à Florence. Un arc de triomphe ayant été dressé à la porte du Prato, Ridolfo Ghirlandajo, l'ordonnateur de la fête, chargea le Franco d'y peindre les exploits de Jean de Médicis, celui qu'on appelait Jean des Bandes-Noires et dont

Cosme 1er était le frère. Ce héros féroce, je parle de Jean, qu'on appelait aussi le *Grand Diable*, avait combattu les Français en Lombardie, et s'y était signalé par ses cruautés autant que par sa bravoure. Franco peignit les passages du Pô et de l'Adda par les troupes de Jean, et lui-même défendant un pont sur le Tessin, près de Biagrasso, avec un courage qui rappelait celui d'Horatius Coclès. D'autres parties de la décoration représentaient la ville de Milan et le camp des alliés, puis, une allégorie de l'*Occasion*, qui tendait sa chevelure dénouée à Jean de Médicis, et la figure de Mars qui lui présentait une épée, ensuite la prise de Caravaggio, où l'on voyait le Grand Diable mettant tout à feu et à sang. Sur le fronton de la porte, ce même Jean de Médicis reparaissait à cheval dans un combat singulier, traversant son adversaire, de part en part, d'un coup de lance. Enfin l'espace entre la plus grande corniche et la dernière était occupé par une figure de l'empereur Charles-Quint, assis, la couronne en tête, sur un rocher au pied duquel étaient couchés deux fleuves, le Bétis et le Danube.

Mais le meilleur morceau de Battista fut un des tableaux en clair-obscur qui devaient orner la grande cour du palais des Médicis, *le Duc Cosme recevant les insignes ducaux*. Et cependant, quelque talent qu'il eût déployé dans ce tableau, il fut surpassé par le Bronzino et par d'autres Florentins, qui, moins savants dessinateurs que lui, montrèrent en revanche plus de fierté dans leur exécution, plus de chaleur dans leur clair-obscur, plus d'originalité dans leurs pensées. Un défaut dont Battista Franco ne put jamais se défaire, c'était de revenir sur sa peinture, de manière à la fatiguer, et de n'avoir pas eu cette grâce que donne la facilité de faire et qui se peut acquérir à force d'études, dit Vasari, bien qu'on la regarde comme un don de nature. Toutefois, Ridolfo Ghirlandajo, content de la collaboration de Battista, le fit venir avec lui dans la Valdichiana, non loin du Monte San Savino, pour y peindre le cloître d'un monastère des Camaldules, célèbre par une certaine image de la Vierge, dite *delle Vertighe*, pendant que lui, Ridolfo, conduirait les fresques de l'église. Les peintures du cloître sont relatives à l'histoire de Joseph.

Ces travaux prolongèrent jusqu'à la fin de l'année 1541 le séjour de Battista Franco en Toscane. A cette époque, il voulut retourner à Rome, on ne sait pour quelle raison, peut-être parce qu'il apprit que Michel-Ange venait de découvrir son *Jugement dernier*. En voyant cette fresque sublime, Semolei sentit renaître son enthousiasme pour le terrible maître qu'il avait tant et tant admiré dans sa jeunesse, et il n'eut pas de repos qu'il n'eût copié toutes les figures de cette fresque immense, ce qu'il fit à merveille, *con infinita maraviglia il disegnò tutto*. Résolu désormais d'habiter Rome, Franco y connut le cardinal Grimano, son compatriote, qui avait récemment rebâti son palais à côté de Saint-Pierre du Vatican, et qui lui donna une loge à décorer de grotesques et d'arabesques, la loge qui regardait la place. Pendant ce temps, Giuseppe Salviati, ayant abandonné par dépit, à cause de la concurrence que lui faisait Jacopo del Conte, certains travaux qu'il devait terminer à Rome pour la confrérie de la Miséricorde, autrement dite de Saint-Jean-Décapité (*San Giovanni Decollato*), Battista Franco profita de cette circonstance pour se mettre en avant et se montrer supérieur, s'il était possible, à Salviati comme à tous les autres peintres de Rome. Il s'agissait de peindre à fresque saint Jean-Baptiste mis en prison par l'ordre d'Hérode. Semolei apporta tous ses soins à cet ouvrage, espérant surpasser les autres et se surpasser lui-même. Mais il arriva que son application à toutes les parties l'empêcha de bien embrasser l'ensemble. Chaque torse, chaque bras, chaque jambe, pris à part, étaient modelés savamment; toute la musculature s'y accusait avec force et même avec une certaine ostentation. Malheureusement, la dégradation des plans, ou, si l'on veut, la perspective aérienne n'était pas observée. La recherche anatomique donnait à chaque figure un relief qui empêchait de fuir celles qui devaient s'éloigner du premier plan. Enfin, faute de ces sacrifices qui sont nécessaires dans un tableau, le tout manquait d'harmonie et d'unité, sans compter que certains plagiats y étaient par trop visibles [1].

[1] Il est curieux de citer ici en entier le passage de Vasari, parce qu'il se trouve répondre avec force à ceux qui, de nos jours et dans une circonstance assez récente — à propos du décret du 19 novembre 1864, réorganisant l'École des Beaux-Arts — soutenaient que l'enseignement du dessin suffit dans une école où l'on veut former des peintres. Cette opinion, émise par Ingres avec l'exagération qu'il apportait en toute chose, mais aussi avec l'autorité qui s'attachait à ses paroles, est combattue d'avance par Vasari. « Le dessin est tout, disait Ingres ; c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très-faciles et

Témoin du peu de succès qu'avait cette peinture sur laquelle il avait fondé de si belles espérances, Battista Franco se laissa facilement persuader d'aller s'établir à Urbin, où son ami Bartolommeo Genga était en grande faveur auprès du duc Guidobaldo II della Rovere. A peine arrivé là, il obtint par Genga un travail considérable, les peintures à faire dans la grande voûte de l'église attenante au palais d'Urbin. Sans méditer suffisamment sa composition, sans mûrir ses idées, il se mit tout de suite à dessiner, avec la science et l'habileté rare qu'il possédait, les figures de saints et d'anges qu'il destinait à entourer une *Assomption de la*



MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER.

Vierge, et les patriarches, les prophètes, les sibylles, les apôtres, les martyrs, les vierges et les confesseurs qui allaient peupler, dans sa voûte, les espaces célestes; et, tout plein des souvenirs de la chapelle Sixtine,

peuvent être appris en huit jours; par l'étude du dessin, par les lignes, on apprend la proportion, le caractère, la connaissance de toutes les natures humaines, de tous les âges, leurs types, leurs formes et le modelé, qui achève la beauté de l'œuvre.... C'est d'après des études dessinées que les grands maîtres peignaient leurs admirables ouvrages... On ne voit pas une seule étude peinte d'après nature, de leur main... » A ces affirmations dictées par la colère, le passage de Vasari répond victorieusement :

.... *E da questo si può fare giudizio che coloro i quali seguitando quest' arte si fondano in far bene un torso, un braccio ed una gamba, o altro membro ben ricerco di muscoli, e che l'intendere bene quella parte sia il tutto, sono ingannati: perciochè una parte non è il tutto dell' opera, e quegli la conduce interamente perfetta e con bella e buona maniera, che fatte bene le*

dont il savait à fond toutes les figures, avec leurs mouvements et leurs attitudes, il ne s'aperçut pas qu'il répétait les mêmes motifs, les mêmes airs de tête, les mêmes draperies, les mêmes membres, de sorte que cette monotonie, jointe au décousu de l'ordonnance et à la dureté du coloris, produisit encore un mauvais ensemble, tant il est vrai qu'un dessin voulu, savant et fier, ne suffit pas à la beauté d'un ouvrage de peinture. Celui de Battista Franco fut loin de satisfaire le duc Guidobaldo et Genga lui-même, qui s'étaient attendus à une merveille, en voyant les beaux dessins de Semolei, dont le talent dans cette partie de l'art était vraiment supérieur. Le duc, voulant tirer parti d'une qualité aussi précieuse, imagina d'attacher le peintre vénitien à ses manufactures de majoliques, à Urbin, à Pesaro, à Castel Durante, où l'on exécuterait sur la terre émaillée les sujets à figures qu'il dessinerait soit de sa propre invention, soit d'après les grands maîtres, car ces sortes de compositions avaient déjà remplacé, dans la décoration des vases et des plats, les portraits symboliques, les madrigaux et les grotesques appelés *candelieri*, c'est-à-dire des rinceaux symétriques se terminant en corps de sirènes, de monstres ailés, de chevaux marins, ou bien encadrant des masques antiques[1]. Dessinateur infatigable, Battista Franco fournit aux fabriques du duché d'Urbin des dessins sans nombre, qui, reportés sur la faïence et mis en couleurs par des hommes fort habiles, étaient dignes, dit Vasari, d'orner des crédences royales : *Sarebbono bastati e stati orrevoli in una credenza reale*. Aussi le duc d'Urbin envoya-t-il une de ces crédences à l'empereur Charles-Quint, et il en offrit une autre au cardinal Farnèse, son beau-frère. A ce propos, Vasari se trompe, lorsqu'il dit que les vases antiques, urnes cinéraires et autres, sont ornés de figures en monochrome sur un fond noir, blanc ou rougeâtre, mais qu'ils ne sont jamais lustrés d'un vernis, *non mai con lustro d'invetriato*, car les poteries grecques, particulièrement, sont quelquefois mates, il est vrai, mais souvent aussi elles sont couvertes d'un vernis très-brillant.

Pour en revenir à Battista Franco, comme l'on préparait à Urbin une grande fête pour célébrer le mariage de Guidobaldo, avec Vittoria Farnèse, Genga, qui dirigeait tous les préparatifs de la fête publique, chargea son ami de décorer les arcs de triomphe dressés en l'honneur des futurs époux. Mais le duc, craignant que Battista n'eût pas fini à temps sa besogne, fit écrire à Vasari, qui était alors à Rimini, de venir partager les travaux de Genga et de Franco. Vasari étant ou se disant malade, s'excusa par une lettre où il vantait le savoir et la bravoure de Battista, qu'il avait vu à l'œuvre, et il exprimait la confiance qu'un artiste aussi fécond ne serait pas en retard. Peu de temps après, Vasari se rendit à Urbin pour renouveler en personne ses excuses au duc Guidobaldo. Le duc lui ayant demandé son sentiment sur les peintures de l'église ducale, Vasari, en bon confrère, se garda bien de déprécier l'œuvre de Battista, et il en dit beaucoup plus de bien que certainement il n'en pensait.

A cette époque, c'est-à-dire vers 1548, Franco était retourné à Rome, et il s'appliquait à dessiner, avec son ardeur ordinaire, les antiquités de la ville éternelle, statues, bustes, vases, bas-reliefs, tombeaux, dont il voulait composer un livre, lorsqu'un poëte, Andrea dell' Anguillara, traducteur des *Métamorphose d'Ovide,* eut l'idée de fonder un théâtre où l'on jouerait des comédies de société, auxquelles assisteraient derrière des jalousies, et conséquemment sans être vus, les prélats, les cardinaux et autres dignitaires de l'Église. Battista Franco et le sculpteur Ammanati, qui faisaient partie de la troupe formée par Andrea dell' Anguillara, eurent la commission d'orner de peintures et de statues le nouveau théâtre, et ils s'en acquittèrent à la satisfaction générale. C'est là, dans ce théâtre, que fut créé et baptisé le type de ces valets niais et pataudes qu'on appelle en Italie les *Zanni* (abréviation de Giovanni), et que nous appelons en France les *Jeannots*. Par malheur, ces ouvrages de Battista ne pouvaient point ne pas périr. Mais les meilleures fresques qu'il ait jamais peintes, au jugement de Vasari, subsistent encore à la Minerve, dans la troisième chapelle à main

parti, sa farle proporzionatamente corrispondere al tutto ; e che, oltre ciò, fa che la composizione delle figure esprime e fa bene quell' effetto che dee fare, senza confusione. E sopra tutto si vuole avvertire, che le teste siano vivaci, pronte, graziose, e con bell' arie, e che la maniera non sia cruda, ma sia negli ignudi tinta talmente, di nero, che ell' abbiano rilievo, sfugghino, e si allontanino, secondo che fa bisogno ; per non dir nulla delle prospective, de' paesi e dell' altre parti che le buone pitture richieggono...

[1] Voir l'excellent ouvrage publié par M. Albert Jacquemart, sous le titre : *les Merveilles de la Céramique, seconde partie. Occident*, Paris, Hachette, 1868.

droite. Elles représentent la *Nativité*, le *Crucifiement*, la *Résurrection*, accompagnés de figures de saints et de prophètes dans des cintres ou des niches. Nous n'en pouvons rien dire pour notre part, ne les ayant pas vues, dans cette ville de Rome, qui est un musée immense où il est impossible de tout voir.

Peu content, malgré tout, de la manière dont ses peintures lui étaient payées à Rome, Battista Franco partit pour Venise, sa patrie, où sa réputation l'avait précédé, et il n'eut pas de peine à y obtenir des travaux. Au palais ducal, il orna de figures et d'arabesques à la manière antique le soffite de l'escalier du Colleggio, autrement dit la *Scala d'Oro*, que le célèbre sculpteur Alessandro Vittoria avait enrichi de stucs. Il décora de la même manière l'escalier des Procuraties. Il peignit pour la chapelle de Saint-Antoine de Padoue à San



EUSTACHE-LE SAY DEL — BATTISTA FRANCO.INV. — WEYER-HEINE SC.

LE DÉLUGE

Giobbe, une Madone qui n'existe plus, et sur le mausolée de Christophe Fugger, fameux banquier allemand, un tableau allégorique, l'*Abondance, Mercure et la Renommée*, tableau qui a également disparu. En 1556, Semolei fut un des sept peintres qui entrèrent en concurrence pour décorer le plafond de la Bibliothèque de Saint-Marc, construite par Sansovino. Les peintures échues à Battista Franco, dont le motif principal est l'histoire d'Actéon et de Diane, remplissent aujourd'hui encore le cinquième compartiment du soffite, à partir du fond. Une chaîne d'or avait été promise à l'artiste dont l'ouvrage serait jugé le meilleur. Ce fut Véronèse qui l'obtint. Les derniers travaux de Battista Franco furent exécutés à San Francesco della Vigna, dans la chapelle des Grimani. On y voit un beau tableau de sa main, le *Baptême du Christ*. Quant à la *Résurrection de Lazare*, que Vasari dit avoir été peinte dans cette chapelle par Frédéric Zucchero, il parait plus probable qu'elle fut seulement terminée par lui, car rien n'y trahit le style propre de Frédéric, style bien différent de celui que le Semolei avait apporté de Rome et de Florence, et qui était en effet moitié florentin, moitié romain. La vérité est que Battista Franco mourut dans le temps où il travaillait à la

chapelle Grimani, en 1561. On attribue sa mort au froid qu'il aurait pris en peignant dans la maison de campagne d'un gentilhomme vénitien sur des murs trop frais, *sopra mura freschissime*, *come intesi*, dit Vasari.

Les tableaux de Battista sont rares, non-seulement parce qu'il fut employé le plus souvent à des décorations périssables ou à des fresques qui ont péri, mais aussi parce que quelques-uns de ses ouvrages ont été sans doute baptisés d'un nom plus retentissant que le sien. Mariette en cite un exemple : « Depuis que j'ay vu, dit-il, « chez M. le duc de Tallard un *Portement de Croix* qui est indubitablement de Battista Franco, j'ay conçu de « ce peintre une beaucoup plus grande idée que j'en avois eue jusqu'alors. Ce tableau est peint dans les bons « principes et ne fait point tort à l'école vénitienne, dont il est sorti. On y reconnoist aussi un peintre qui a « étudié à Rome sous Périn del Vague, et qui, tout maniéré qu'il est, plaist par des tours agréables et heureux « qu'il a sçu donner à ses figures. Tout cela avoit fait croire à ceux qui ont vendu le tableau à M. de « Tallard qu'il falloit lui chercher un nom parmi les peintres qui s'étoient distingués dans l'école « romaine, et ils n'hésitèrent point de lui imposer celui de Daniel de Volterre. Il est pourtant vrai qu'il est de « Franco. C'est sa manière, laquelle est très-reconnoissable, et, de plus, l'on en a l'estampe gravée par « lui-même. »

Les dessins de Battista Franco sont innombrables. Le comte de Caylus en a gravé quelques-uns en fac-simile. Ils sont spirituels, faciles, crayonnés ou écrits à peu de frais. Ils paraissent improvisés avec la sûreté du savoir. Les figures y sont sveltes et désinvoltes, avec des jointures fines et des extrémités petites. Elles ont plutôt la grâce de Perino del Vaga que la fierté de Michel-Ange, et c'est par là surtout que Franco se rattache à l'école romaine. Le double enseignement à tirer de sa vie et de son œuvre, c'est que l'habitude de dessiner ou de peindre de pratique est funeste aux plus habiles, et que le dessin, bien qu'il soit la maîtresse pièce de la peinture, n'est pourtant pas l'art tout entier.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Bapttista Franco a gravé à l'eau-forte quatre-vingt-treize pièces dont la plupart sont touchées ou reprises au burin, suivant toute apparence, par une autre main que la sienne. Bartsch les a décrites dans le tome XVI du *Peintre graveur*.

Le Musée du Louvre ne renferme aucune peinture de Battista Franco; mais, en revanche, on n'y compte pas moins de quatre-vingt-treize dessins de ce maître.

A ces quatre-vingt-treize pièces on ajoute, pour compléter l'œuvre de Franco, les planches exécutées d'après ses dessins par d'autres artistes, entre autres le *Déluge universel*, qui est gravé, sur une composition de Polydore de Caravage, soit par Battista, soit par un autre graveur. Nelli a gravé d'après Franco différentes têtes de mort sur une même planche, et différents crânes de divers animaux.

Un anonyme a exécuté neuf pièces représentant la Passion de Jésus-Christ; une seule de ces pièces, le *Christ porté au tombeau*, paraît avoir été gravée par Battista Franco lui-même.

On regarde aussi comme une œuvre de sa pointe le portrait en ovale de Marc-Antoine Raimondi, en buste, vu de trois quarts, en cheveux longs (1520).

Les eaux-fortes de Franco sont gravées tantôt d'une pointe vive, tantôt avec soin et délicatesse. Elles sont toujours pleines de feu et d'esprit.

ROME. — Dans l'Oratoire de San Giovanni Decollato, *la Mise en prison de saint Jean-Baptiste*.

A Santa Maria sopra Minerva, divers sujets tirés de la vie du Christ et de celle de la Vierge.

VENISE. — Dans l'escalier du palais ducal appelé *Scala d'Oro*, les figures et arabesques du soffite sont de B. Franco.

Dans l'escalier des Procuraties, les arabesques et figures sont également de lui.

Dans la Libreria de San Marco, un des compartiments du plafond contient trois sujets : *l'Agriculture*, *la Chasse* et *les Fruits du Travail*.

Dans l'église San Francesco della Vigna, un *Baptême du Christ*, et une *Résurrection*, achevée par Federigo Zucchero.

VENTE CROZAT, 1741. — Cinq dessins, dont *les Grecs entrant dans le cheval de Troie*, 26 liv. — Vingt-sept, dont un fort beau dessin du *Portement de croix*, 12 liv.—Soixante-sept estampes de B. Franco, Farinati et autres Vénitiens, 45 liv. 10 s.

VENTE MARIETTE, 1775. — Trois compositions à la plume et au bistre, dont une *Sainte Famille*, 254 fr.

Paris. — imp. POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Italienne. *Décorations murales, Portraits.*

PERINO DEL VAGA (PIERINO BUONACCORSI, DIT)

NÉ EN 1500. — MORT EN 1547.



Il n'est pas rare en Italie que les peintres prennent le nom de leurs maîtres. C'est pour cela que Piero, et par affection Pierino ou Perino Buonaccorsi fut appelé Perino *del Vaga*, du nom d'un peintre florentin qui l'avait pris en amitié et qui l'avait eu quelquefois, sinon pour disciple, du moins pour aide et pour collaborateur. Le père de Pierino, Giovanni Buonaccorsi, s'était enrôlé dans les troupes françaises lorsque Charles VIII faisait la guerre en Italie, et il avait perdu tout son avoir au service de ce prince. Pierino n'avait que deux mois quand sa mère mourut de la peste. Il fut élevé misérablement dans un village et allaité par une chèvre, jusqu'à ce que, son père s'étant remarié à Bologne avec une veuve dont le mari et les enfants étaient morts de la contagion, cette belle-mère acheva de nourrir Perino de son lait empoisonné, *con il latte appestato*, dit Vasari.

Giovanni, rentré à Florence, y avait amené son fils, et devant retourner en France, il l'avait confié à des parents pauvres, qui le mirent en apprentissage chez un apothicaire, à l'enseigne de la Pomme-de-Pin dorée, enseigne qui existe encore à Florence, sur une boutique de pharmacien. C'est là que l'air aimable et intelligent du jeune apprenti attirèrent l'attention d'un peintre médiocre, Andrea de Ceri, qui lui fit quitter la droguerie et le prit chez lui comme garçon *fattorino*

et lui apprit le peu qu'il savait. Mais apercevant en lui les marques d'un génie qui promettait de grandir, Andrea, se rendant justice, le plaça bientôt chez un artiste d'un rang plus élevé, Ridolfo Ghirlandaio, fils de ce Domenico Ghirlandaio qui fut le maître de Michel-Ange. Pierino n'avait que onze ans lorsqu'il entra dans l'atelier de Ridolfo, que fréquentaient de nombreux élèves. Plus appliqué et plus habile que les autres, il les surpassa tous, et ne connut d'autre rival qu'un certain Toto de Nunziata, qui passa depuis en Angleterre, où il eut à conduire de grands ouvrages de peinture et d'architecture. Là où Pierino montra sa supériorité, ce fut devant le fameux carton que Michel-Ange avait dessiné en concurrence avec Léonard de Vinci et dont toute la jeunesse faisait alors son étude. Les copies qu'il fit de ce carton annoncèrent en lui un dessinateur excellent.

Sur ces entrefaites vint à Florence un peintre florentin, *il Vaga*, qui, établi à Toscanella, près de Viterbe, y était chargé de travaux et avait besoin d'aides. En voyant dessiner Pierino dans la boutique de Ridolfo, il fut frappé de son talent et séduit par ses bonnes manières, car Pierino était un charmant jeune homme, modeste, gracieux, bien fait de sa personne et du caractère le plus avenant. Le Vaga proposa au jeune peintre de l'emmener à Rome, n'eut pas beaucoup de peine à le persuader, et, avec le consentement de Ridolfo et d'Andrea, il le conduisit à Toscanella d'abord, ensuite à Rome. Une fois à Rome, Pierino n'en voulut plus sortir, et le Vaga étant forcé de retourner à Toscanella, recommanda son collaborateur à tous les peintres romains qu'il connaissait, les priant de le traiter comme s'il eût été son fils. De là le surnom *del Vaga* donné à Pierino et qui lui est resté.

Abandonné à son sort et dénué de toute ressource, le jeune Florentin n'avait en perspective que la misère ; mais il était soutenu par un ardent amour de l'art et par un secret espoir d'y acquérir quelque jour de la célébrité. Il allait donc çà et là, offrant son travail comme font les terrassiers à la journée, et besognant aujourd'hui chez un peintre, demain chez un autre, il gagnait péniblement le pain de chaque jour. Cependant, comme il ne voulait pas se gâter la main et qu'il aspirait toujours à la perfection dans son art, il fit deux parts de sa vie, et résolut de consacrer la moitié de la semaine à travailler en journée, et d'employer l'autre à dessiner, ajoutant à cette moitié les jours de fête et une partie de la nuit, volant le temps au temps, selon la vive expression de Vasari, *rubando al tempo il tempo*, car il voulait acquérir un nom comme peintre et s'appartenir comme homme. Il s'établit donc dans la chapelle Sixtine, dont la voûte avait été récemment peinte par Michel-Ange, et il se mit à en dessiner toutes les fresques, en demeurant fidèle au sentiment du grand maître, bien qu'il eût naturellement une tendance à suivre les allures et la manière de Raphaël. Il ne laissa pas d'ailleurs de parcourir la ville de Rome pour dessiner çà et là d'après les marbres antiques, et de visiter les grottes du palais de Titus, où l'on venait de découvrir ces peintures d'ornement qu'on appelait *grotesques* et qu'aujourd'hui nous nommons plutôt arabesques. La beauté de ses dessins fut bientôt connue et deux des élèves de Raphaël, Jules Romain et Francesco Penni, dit le Fattore, ayant eu occasion de les voir, en parlèrent à leur maître et lui inspirèrent le désir de connaître un dessinateur aussi habile. Le jugement de Raphaël sur les ouvrages du jeune peintre fut très-favorable, et, charmé d'ailleurs de sa bonne mine, il l'admit dans son école.

A cette époque, Léon X avait fait reconstruire par Raphaël, sur un nouveau dessin, les Loges du Vatican, commencées par Bramante, et Raphaël avait ordre de les décorer de peintures. Les reliefs en stuc et les grotesques qui devaient accompagner la décoration principale furent confiés par lui à Giovanni da Udine, auquel il adjoignit Perino del Vaga, qui était, parmi tous ses élèves, le plus propre à ce genre de travail, parce qu'il y apportait de la grâce, de la fantaisie, une manière élégante et facile. Et non-seulement Perino travailla avec Jean d'Udine aux arabesques, mais il fut employé aux peintures de la Bible, et notamment à celles des dixième et onzième voûtes, où il exécuta, sur les dessins de Raphaël, les histoires de Josué et de David. Vasari lui attribue également l'exécution des trois fresques tirées de la vie du Christ, *la Nativité*, *le Baptême* et *la Cène*. Ces divers morceaux ont été vantés par les biographes et les critiques [1] comme les plus beaux de toute

[1] Nous devons cependant excepter M. Gruyer, qui, dans son *Essai sur les Fresques de Raphaël*, dit : « Je ne puis me ranger à l'avis de Taja. »

la suite, au point que la *Cène* passe pour avoir été peinte par Raphaël lui-même. De fait, les peintures qui sont de la main de Perino n'ont point l'aspect dur et les tons *brique* de Jules Romain. Son coloris est plus blond et plus aimable. Quant à son dessin, bien qu'il soit naturellement conforme à celui du maître, on y sent une interprétation florentine, c'est-à-dire que dans les nus les muscles sont plus ressentis, et que les contours en général sont accusés avec insistance et avec finesse. Buonaccorsi, qui excellait aussi, comme Polydore de



SAINTE FAMILLE ET SAINTS.

Caravage, aux peintures en camaïeu, avait exécuté supérieurement les bas-reliefs feints de bronze qui ornaient les dessous des fenêtres et qui ont péri ou sont tristement endommagés.

Le caractère facile et docile de Perino lui avait gagné les bonnes grâces de Raphaël, qui l'aimait et le traitait comme un fils. Ce fut sans doute par l'influence de son maître qu'il reçut la commande d'un travail important à faire dans la voûte de la salle des Papes, qu'on appelle maintenant la salle de l'appartement Borgia, et qui communique avec le premier étage des Loges. Des compartiments magnifiques, ronds et ovales, y furent disposés par Jean d'Udine et ornés par lui de ravissantes arabesques, pour recevoir les peintures de Perino, qui devaient représenter les sept Planètes, sous la forme des dieux dont elles portent le nom. Chacune des divinités astronomiques était sur un char traîné par les animaux qui lui sont attribués : Jupiter conduit

par son aigle, Vénus par ses colombes, Mars par des chevaux pies (et non point par des loups, comme le dit Vasari), Mercure par des coqs, Saturne par des serpents. Les douze signes du zodiaque et les quarante-huit constellations les plus connues, complétaient la riche décoration de cette salle, avec quatre victoires magistralement peintes en raccourci, au milieu de la voûte et tenant les attributs de la puissance pontificale. Au lieu d'y employer des draperies banales et à gros plis, le peintre avait habillé ses Victoires d'étoffes fines et délicates qui recouvraient à demi les jambes et les bras, avec une légèreté, une grâce et une souplesse admirables.

La troisième année de son pontificat, en novembre 1515, Léon X fit un voyage à Florence. Il y fut reçu avec joie et avec toutes les magnificences imaginables par ses compatriotes, jaloux de fêter en lui un pape qui était un Médicis. A toutes les portes de la ville, à la tête de tous les ponts se dressaient des arcs de triomphe et des architectures feintes imitant les principaux monuments de Rome. En apprenant que le pape allait se rendre à Florence, Buonaccorsi, désireux de revoir sa ville natale, avait devancé la cour et s'était trouvé prêt à concourir avec tous les artistes florentins à la pompeuse réception du pape. Le plus beau des arcs de triomphe élevés à cette occasion était celui du pont Santa Trinità; Perino y fut employé à peindre une figure colossale en concurrence avec Toto del Nunziata, qui avait été son condisciple chez Ridolfo Ghirlandaio. Mais à peine arrivé à Florence, del Vaga se sentit dépaysé dans son propre pays, et il n'eut pas de repos qu'il n'eût repris le chemin de Rome, devenue sa véritable patrie, car il y avait maintenant des amis, de hautes relations, de la renommée et des travaux.

A son retour, un grand personnage avec lequel il était lié, l'archevêque de Chypre, un Aldobrandini, lui parla de décorer le jardin d'une maison que ce prélat possédait à la Chiavica et où il avait rassemblé, entre autres belles antiquités, une statue de Bacchus assis, avec sa panthère. L'archevêque et son ami convinrent que les murs du jardin seraient ornés de figures mythologiques prises dans le cycle de Bacchus, telles que satyres, faunes et ménades. C'était un jeu pour le peintre que ces sortes de décorations où se présentaient d'eux-mêmes les motifs pittoresques dont il avait fait provision en dessinant les antiques bas-reliefs qui alors abondaient dans Rome. Il s'acquitta si bien de sa tâche, que les Fugger, fameux banquiers allemands, ayant vu le jardin de l'archevêque et une petite loge que Perino avait ornée de grotesques avec infiniment de grâce et de caprice, s'adressèrent à lui pour lui faire peindre leur palais, situé à Rome proche l'église des Florentins.

Perino del Vaga n'avait pas seize ans (il était né en 1500), que déjà il était recherché comme un des meilleurs élèves de Raphaël par ceux qui ne pouvaient ambitionner ou obtenir quelque ouvrage d'un si grand maître. Des architectes florentins, Antonio da San Gallo et Jacopo Sansovino, le désignèrent plus d'une fois pour des peintures à faire dans les églises, les chapelles ou les palais qu'ils avaient construits. La plupart de ces peintures n'existent plus, notamment celles dont Perino avait enrichi un tabernacle au lieu dit *l'Imagine del Ponte*, et celles qui décoraient à la Minerve la chapelle du protonotaire et que Vasari a décrites avec admiration. C'était une *Mise au tombeau*, divinement peinte à fresque, *divinissimamente*, dans un paysage sombre et triste où l'on remarquait les figures des deux larrons expirés sur la croix, figures d'une beauté rare, dont les muscles affaissés portaient encore l'empreinte de la douleur, et qui présentaient avec une vérité saisissante les tons livides de la mort. Un débordement du Tibre qui submergea la ville de Rome, le 6 octobre 1530, détruisit cette fresque précieuse et belle parmi tant d'autres. Mais il existe encore à la Trinité-du-Mont, dans le couvent des Minimes français et dans leur église, des fresques de Perino qui lui furent demandées par Lorenzo Pucio, Florentin, cardinal de Santiquattro. Les plus remarquables sont les figures des prophètes Isaïe et Daniel, séparés par deux enfants qui portent les armes du cardinal. Vasari a vanté ces *prophètes* comme l'œuvre d'un grand artiste. Ils ont en effet de la majesté et de la grandeur, mais non pas une grandeur et une majesté originales, car, naturellement, par le caractère de son génie, Perino del Vaga inclinait à la grâce plutôt qu'à l'ampleur et à la force. Tout ce qu'il montrait de fierté dans son style, il le tenait de l'étude assidue qu'il avait faite de Michel-Ange.

Il n'était pas du reste sans avoir quelque relation avec ce grand homme, duquel le rapprochaient des

amis communs, entre autres un certain orfévre florentin, nommé Piloto, qui, un beau jour, lui persuada de venir avec lui à Florence, où l'on ne connaissait pas tout son mérite et où il ne devait pas, lui, del Vaga, se laisser oublier. Ils partirent donc ensemble, et, arrivés à Florence, ils y trouvèrent toute une légion de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de graveurs et d'orfévres qui se réunissaient tous ensemble suivant d'antiques usages, et qui parurent curieux de voir Perino del Vaga, de l'entendre raisonner sur son art et de juger, d'après une œuvre de sa main, en quoi l'École romaine différait de l'École florentine. Un jour que l'assemblée



LA SAINTE CONVERSATION (Galerie Borghèse, à Rome).

se promenait avec Perino et lui faisait les honneurs de la ville, en lui montrant les peintures fameuses dont elle était remplie, ils parvinrent à la chapelle del Carmine, peinte par Masaccio, et ceux de Florence prétendirent que, depuis ce grand artiste, personne encore n'avait paru qui pût lui être comparé. « Je souscris à tous vos éloges, disait del Vaga, mais je nie que Masaccio n'ait pas trouvé son égal, et je connais des peintres qui possèdent aussi bien que lui l'expression de la vie avec plus de résolution encore et avec des qualités qui lui manquent. Moi qui ne suis pas cependant le premier de mon art, je voudrais, avant de quitter Florence, faire une fresque en regard des ouvrages de Masaccio, pour que vous décidiez si, en effet, il ne peut pas être égalé. » Là-dessus, on s'adresse au prieur du couvent del Carmine, et on lui demande un

pan de muraille sur lequel Buonaccorsi puisse tenir sa gageure. Le prieur accepte avec empressement, et le peintre ayant pris les mesures de la surface qu'il avait à couvrir, s'en retourna chez lui pour faire le carton d'un *Saint André* qui devait être comparé soit au fameux *Saint Paul* de Masaccio, soit au *Saint Pierre* non moins célèbre de Masolino.

Le carton achevé, Perino se disposait à le peindre à fresque sur le mur ; mais comme dès son arrivée, on lui avait alloué la décoration d'une façade aux Camaldules de Florence, on lui fit entendre que le plus pressé était d'accomplir une tâche qui lui donnait l'occasion de se montrer sur un plus grand théâtre. Laissant donc là son *Saint André*, Perino del Vaga mit la main aux cartons pour les fresques des Camaldules, qui devaient représenter des chrétiens vaincus et prisonniers, condamnés au supplice de la croix par deux empereurs romains. Assis sur leur trône, les deux empereurs prononçaient la sentence, et les martyrs, les uns à genoux, les autres inclinés ou debout devant le tribunal, exprimaient par la variété de leurs attitudes et de leurs physionomies, tous les sentiments humains qu'une telle scène pouvait exciter : la constance de la foi, la peur de la mort, l'humiliation, la fierté. Quelques-uns étaient déjà conduits au martyre par les soldats romains, dont les armures, fidèlement imitées d'après les marbres antiques, ajoutaient au spectacle l'intérêt historique et cette vérité locale que les Italiens appellent *costume*. Ce carton, dont les lumières étaient fournies par le blanc du papier, et que Vasari décrit avec complaisance, fut regardé par les Florentins comme le dessin le plus beau que l'on eût vu à Florence depuis le carton à jamais célèbre de Michel-Ange, la *Guerre de Pise*.

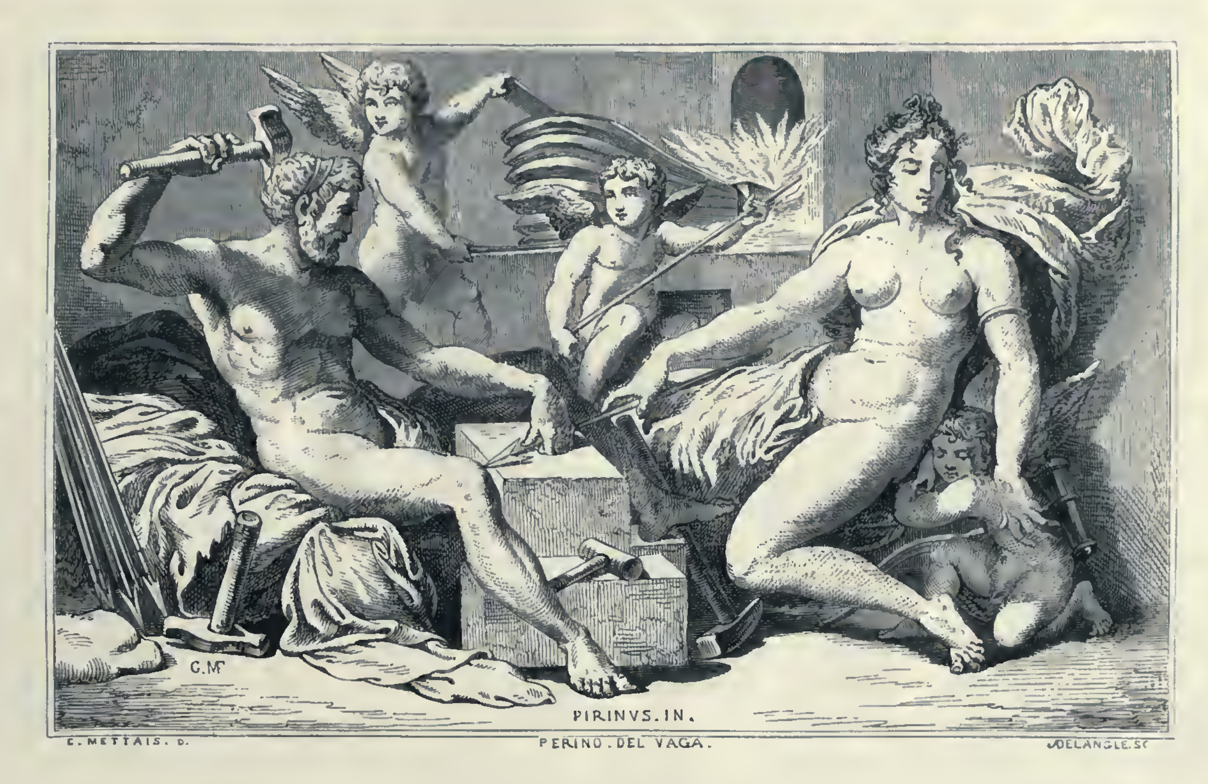
Passer pour un si grand dessinateur à Florence, dans la patrie même du dessin, c'était beaucoup, et il y avait là de quoi retenir Perino del Vaga parmi ses compatriotes; mais la peste étant venue à se déclarer dans certains quartiers de la ville, la frayeur le saisit et il prit le parti de fuir. Une seule chose le retint vingt-quatre heures : ce fut un mouvement de gratitude envers le sieur Raffaello Sandro, chapelain de San Lorenzo, chez lequel il avait été logé et nourri depuis son arrivée. Ce prêtre, qui aimait les arts et les artistes, ne voulait recevoir aucun argent de Perino. « Le moindre chiffon de papier crayonné par toi, lui disait-il, me payerait suffisamment, et même avec usure. » Là-dessus l'artiste prit trois ou quatre brasses de grosse toile, de celle dont on couvre les espaliers, *che serviva per ispalliera*, et dans l'espace d'un jour et d'une nuit, il y peignit avec une verve extraordinaire l'armée de Pharaon submergée dans la mer Rouge : les soldats nus ou armés se cramponnent aux chevaux qui surnagent ou aux chars à moitié engloutis, et comme contraste à ce superbe désordre, Moïse et Aaron rendant grâces à Dieu. Le prieuré de San Lorenzo n'aurait pas fait plus de plaisir au bon chapelain que ne lui en fit cette composition improvisée de génie, qui était peinte en camaïeu couleur de bronze, et qui passa plus tard aux mains de son frère, Domenico Sandro, charcutier.

Sa dette ainsi payée, Perino del Vaga sortit à la hâte de Florence, renonçant à la façade des Camaldules, dont le couvent venait d'être converti en ambulance pour les pestiférés. Après avoir erré pendant plusieurs mois de ville en ville, il s'en retourna définitivement à Rome. Dans l'intervalle, Raphaël était mort et il avait ordonné par son testament que ses deux disciples et héritiers, Jules Romain et le Fattore, achèveraient, avec l'aide de ses autres élèves, les œuvres commencées par lui, et répartiraient les travaux. Les deux peintres, reconnaissant le mérite de Buonaccorsi et qu'il y avait en lui une grâce qu'eux-mêmes ils ne possédaient point, voulurent se l'attacher et lui proposèrent d'épouser Catarina Penni, sœur de Francesco. Le mariage fut célébré dans l'année du jubilé 1525, et, à partir de ce jour, les trois peintres furent unis de la plus étroite amitié.

Cependant, comme on vantait beaucoup les premières peintures exécutées par Perino del Vaga dans l'église San Marcello, à Rome, les frères Servites, à qui cette église appartenait, lui en commandèrent de nouvelles pour la décoration d'une chapelle. Il y peignit en effet une *Création d'Ève*, puis deux évangélistes, *saint Jean* et *saint Marc*, séparés par deux enfants pleins de grâce et de vie qui tenaient dans leurs bras un chandelier symbolique. Mais pendant qu'il travaillait à ces fresques, souvent interrompues par la maladie de l'artiste et par la situation des frères Servites, qui manquaient d'argent[1], le connétable de Bourbon vint mettre le siége

[1] Ces fresques existent encore, mais elles ont été achevées par Daniel de Volterre et Pellegrino de Modène.

devant Rome. Perino, qui s'enfuyait éperdu avec sa femme et sa fille au maillot, tomba entre les mains des Espagnols, qui le firent prisonnier et le rançonnèrent si cruellement qu'il faillit en devenir fou, *per dar la volta al cervello*. Le malheureux artiste peignit aux soldats espagnols qui le gardaient, quelques fantaisies à la gouache, et il obtint à ce prix sa liberté ; mais il se retrouva tout aussi pauvre qu'il l'avait été à Rome dans sa première jeunesse. Au milieu du désastre, un de ses amis, l'éditeur des estampes de Raphaël, Baviera, qui avait sauvé ses cuivres et sa fortune, lui demanda, pour ne pas le laisser sans travail, cette suite de dessins qui a été gravée par Jacopo Caraglio et qu'on appelle les *Amours des Dieux*. C'est peut-être le chef-d'œuvre du peintre, ce qu'il a produit de plus magistral, de plus ample, de plus beau. Dispensés des pudeurs humaines, les dieux se livrent à leurs amours, avec un élan tempéré par une sorte de sérénité majestueuse



VÉNUS DANS LES FORGES DE VULCAIN.

et sous des formes tellement choisies, tellement idéalisées, que la beauté du spectacle en efface l'indécence. On se demande un instant, en présence de quelques-unes de ces compositions, si Raphaël les eût mieux inventées et les eût dessinées mieux. Les quinze estampes de Caraglio — Mariette estime qu'il doit y en avoir vingt — sont si rares qu'il est difficile de connaître toutes celles de la suite. Nous n'en avons guère vu pour notre compte que la moitié, et nous ignorons si l'impudeur y est allée quelquefois jusqu'au scandale, comme on pourrait le croire en lisant dans l'*Abecedario* : « Outre les pièces cy-dessus qui composent la suite des *Amours des Dieux*, gravée par Caraglio, il y en a encore quelques autres qui sont traitées d'une façon si sale, qu'il n'est pas possible à un honnête homme de les regarder sans horreur. » Quoique cette phrase ne soit pas très-explicite, il paraît en résulter que les *quelques autres pièces* dont parle ici Mariette n'ont été ni composées par Perino del Vaga, ni gravées par Caraglio, et qu'elles ont été ajoutées à la suite des quinze premières, par un autre graveur, sur le dessin d'un autre peintre.

Depuis le sac de Rome par les Espagnols, les riches habitants avaient fui ; le pape lui-même s'était retiré à Orvieto, et la ville entière était comme morte, lorsqu'un serviteur du prince Doria, Niccolo Viniziano, qui

était depuis longtemps l'ami de Perino — on voit que notre peintre ne manquait pas d'amis—vint à Rome, et, le trouvant dans la misère, lui proposa de partir pour Gênes, où il lui promettait des travaux considérables et notamment la protection du prince Doria, grand amateur de peinture. Heureux de quitter une ville où il ne restait plus rien à faire, Perino del Vaga confia sa femme et sa fille à des parents et partit sur-le-champ pour Gênes, où il fut accueilli par le prince Doria avec beaucoup d'honneur e de bonne grâce. Il s'agissait de terminer et d'orner ce charmant palais qui donne sur la mer et qui est proche la porte San Tommaso. Perino, versé comme tous les peintres d'alors dans l'architecture, commença par construire une porte en marbre d'ordre dorique, surmontée par deux gracieuses figures de femmes qui soutiennent les armoiries du prince. Cette porte, sculptée par Silvio Cosini de Fiesole, a été gravée par un Giovanni de Fiesole, dont les estampes, très-peu connues en France, sont sans doute rares.

Habile à manier les ornements de stuc et maître consommé dans l'art des arabesques, qu'il s'était approprié à Rome par de continuelles études d'après les stucs antiques, Buonaccorsi remplit de ces ornements la voûte du vestibule, et il en forma l'encadrement de quelques sujets de bataille, frémissants de vie et de mouvement. L'escalier à main droite fut également enrichi de figures grotesques dans le genre de celles qu'il avait peintes sur les trumeaux et les pilastres des Loges du Vatican, quand il était le disciple de Raphaël et le collaborateur de Jean d'Udine. Rien de plus charmant, de plus décoratif que ces arabesques. Ce sont des rinceaux entremêlés de têtes fantastiques, de griffons, de chimères; ce sont des colonnes de verdure qui montent en spirale; ce sont des enfants à mi-corps qui semblent engendrés par une végétation où tous les règnes de la nature sont confondus, et qui tantôt couronnent le calice d'une fleur, tantôt se jouent, s'appellent et se répondent dans les feuillages, quelquefois en se montrant l'un à l'autre des masques effrayants ou souriants. On voit çà et là, parmi les ramures, des lézards qui se poursuivent ou des écureuils qui se regardent en rongeant un fruit. Des miroirs, des bijoux merveilleux, de grands camées sont soutenus par des sphinx, ou portés sur le dos de deux monstres, ou attachés par les queues de deux serpents qui se menacent. Sans troubler l'architecture, et, au contraire, en se mariant à ses lignes par des répétitions harmonieuses et une symétrie voulue, ces caprices de l'imagination, ces impossibles images forment une décoration méthodique dans ses dérèglements, disciplinée dans ses folies, comme si les visions d'un poëte endormi eussent été mises en ordre par le génie austère d'un géomètre. L'escalier que Perino avait ainsi décoré conduit à une très-belle loggia dont les portes sont surmontées de frontons sur le rampant desquels s'appuient des figures contrastées deux à deux, l'une étant vue par devant, l'autre étant vue de dos. Là sont représentés sur la muraille les plus fameux personnages de la famille Doria, vêtus en empereurs romains, et conçus d'un grand goût, d'un grand style. Vu l'étroitesse de la loge, qui force le spectateur à les voir de près, ces portraits à l'antique sont peints un peu grossièrement, et d'un ton rouge assez semblable à celui de Jules Romain. Les Doria sont loués par cette inscription en lettres d'or : MAGNI VIRI, MAXIMI DUCES, OPTIMA FECERE PRO PATRIA; « grands hommes, chefs souverains, ils firent les plus belles actions pour la patrie. » Les Doria ayant tous été des capitaines de mer, l'artiste avait pour sa décoration choisi des sujets de marine puisés dans la Fable antique, entre autres le *Naufrage d'Enée*, qui malheureusement a été entièrement perdu, ayant été peint à l'huile sur le mur. En revanche, les peintures à fresque d'une autre salle se sont conservées, notamment celle qui représente, en figures colossales, les *Géants foudroyés par Jupiter*, morceau rempli de feu et d'expression, et très-animé par les nombreuses figures de titans et de divinités, diversement épouvantés ou émus par la colère et le tonnerre du maître des dieux. Huit chambres furent encore livrées à Perino pour qu'il les peignît où les fît peindre sur ses cartons par Luzio Romano et autres Lombards, sans compter les antichambres, cabinets, couloirs et boudoirs, *studioli*. Sur la façade qui regarde la mer, Perino avait commencé une de ces frises d'enfants qu'il excellait à inventer et qu'il avait exécutée en couleurs, malgré son goût prononcé pour les camaïeux. Après lui vinrent Pordenone, de Venise, et Beccafumi, de Siennes qui achevèrent la décoration commencée par lui. Mais toutes ces peintures ont depuis longtemps disparu, aussi bien celles de Vaga que celles de ses illustres continuateurs.

Nous n'avons pas oublié la rapide visite que nous fîmes il y a neuf ans (1857) au palais Doria. Nous



LE TRIOMPHE DE BACCHUS (Musée du Louvre, salle des Boîtes).

étions curieux d'étudier Perino del Vaga dans cette phase de sa vie où, dégagé de toute influence, il travaillait librement, en artiste passé maître à son tour, et dans le style qui lui était propre. Il nous souvient surtout des quatre fresques oblongues composant un *Triomphe de Scipion*, et qui remplissent la voûte d'une salle au rez-de-chaussée, donnant sur le jardin et sur la mer. Ces fresques ont été gravées : elles sont pleines d'action et d'entrain. Les figures y affectent dans leurs allures cette élégance maniérée et ces contrastes de mouvements que Michel-Ange avait inaugurés dans l'art, et qui n'étaient pas encore assez répandus pour être fastidieux. Les soldats qui portent en triomphe, sur des brancards, des candélabres, des vases, des trophées, ont tous la tête sur un autre plan que la poitrine. Tous avancent la jambe droite en même temps que le bras gauche, ou bien la jambe gauche en même temps que le bras droit. Mais ces désinvoltures voulues contribuent à l'animation de l'ensemble, et à force de se répéter, elles y introduisent une sorte de rhythme processionnel, qui donne bien l'idée d'une grande pompe. Des lions, des éléphants et des chars varient le spectacle et y ajoutent quelque chose d'héroïque. Les couleurs, quoique passées, ont conservé, par places, de la vivacité et même de la fraîcheur. Le ton clair des figures les enlève sur le fond noir, qu'elles remplissent d'ailleurs presque tout entier. Les pendentifs de la voûte sont ornés de grandes figures allégoriques à la chevelure légèrement rousse.

Il est à remarquer que le type cher à Perino est un type blond de couleur, svelte de proportions. Ce type était-il celui que préférait son cœur ? On peut le croire. Vasari donne à entendre que le peintre florentin avait contracté à Gênes quelques liens de tendresse. Toutefois, pendant qu'il travaillait dans cette ville, non-seulement au palais Doria, mais ailleurs, notamment à dessiner les ornements qui devaient être sculptés en bois sur la poupe des galères, il eut la pensée d'appeler auprès de lui sa femme, qu'il avait laissée à Rome, et de se fixer avec elle à Pise, où il se plaisait encore plus qu'à Gênes. Il venait d'y acheter une maison et il avait l'intention d'y finir ses jours. Il s'était lié du reste avec le fabricien en chef du dôme (*operaïo del duomo*), messer Antonio d'Urbani, et il avait commencé, pour l'embellissement de cette cathédrale célèbre, des modèles d'ornements que le sculpteur Pietro Santa devait tailler dans le marbre. Del Vaga était convenu avec le fabricien de lui peindre un *Saint George tuant le dragon*, des figures de Prophètes dans des niches et des frises d'enfants et de rinceaux. Mais depuis qu'il avait établi sa demeure à Pise, où sa femme était venue le rejoindre, il avait un secret désir de retourner à Gênes. Il partit donc, laissant à Pise et sa femme et les cartons de sa fresque commencée, qui étaient admirables, et, prenant congé des religieuses de San Matteo, qu'il connaissait, il leur fit cadeau d'un petit tableau peint à l'huile, qui est encore dans leur église. Plusieurs mois se passèrent sans qu'il revînt à Pise Pendant ce temps, le fabricien impatienté commanda la suite des décorations de la chapelle à Giovantonio Sogliano, peintre florentin ; si bien que Perino, de retour, voyant l'ouvrage de Sogliano, s'offensa de l'empressement qu'on avait mis à le remplacer, lui Perino, et ne voulut plus continuer ses fresques, disant qu'il n'était pas fait pour que ses peintures servissent d'ornement à celles des autres [1].

A la suite de cette déconvenue, del Vaga partit un beau matin pour Rome, sans rien dire : c'était vers 1542. A son arrivée, il se fit présenter au cardinal Farnèse et au pape Paul III, lesquels ajournèrent leurs faveurs, le laissèrent sans travaux pendant plusieurs mois. Il fut d'ailleurs condamné à l'inaction et à dépenser son argent, par un mal au bras qui lui survint et dont il fut assez longtemps à se guérir. Fatigué d'une telle vie, et découragé, il allait quitter Rome pour toujours, lorsqu'on le chargea de peindre à la Trinità de' Monti, dans la chapelle des Massimi, une *Résurrection de Lazare* et la *Piscine probatique*, en regard des fresques déjà exécutées dans cette chapelle par son beau-frère Francesco Penni et par Jules Romain. Il y mit beaucoup d'expression, beaucoup de soin, et il les accompagna d'un double compartiment de petits tableaux tirés de l'Écriture. Puis, sur le ressaut des pilastres, il peignit quatre figures de Prophètes, qui sont bien inventés et de la plus heureuse proportion, mais travaillés aussi finement que des miniatures. Cet ouvrage fut conduit tout

[1] Vedendo l'opera del Sogliani, si sdegnò, nè volle altrimenti seguitare quello che aveva cominciato, dicendo non volere che le sue pitture servissino per fare ornamento a d'altri maestri. *Vasari.*

entier de sa main, sauf les stucs, qu'il fit exécuter, d'après ses dessins, par Gulielmo Milanese, qu'il avait connu à Gênes, et pour lequel il avait tant d'amitié qu'il avait voulu lui donner sa fille en mariage.

Les fresques de Perino à la Trinité-du-Mont attirèrent l'attention du cardinal Farnèse, qui le prit bientôt à son service en lui assurant une pension. Dans ce temps-là, le pape Paul III, qui était un Farnèse, voulut faire déplacer une cheminée qui se trouvait dans la chambre dite *du Feu* parce que Raphaël y avait peint l'*Incendio del Borgo*, et il ordonna de la transporter dans la chambre dite de la Segnatura. Ce fut une occasion pour achever ou reprendre l'ornement de cette dernière salle; et en effet Perino del Vaga décora tout le soubassement de termes et de mascarons imitant le marbre. Il y ménagea des places où il figura en couleur de bronze des sujets relatifs à la philosophie, à la théologie, à la poésie, à la jurisprudence, et correspondant comme simples accessoires aux quatre grandes fresques de Raphaël : *la Dispute*, *l'École d'Athènes*, *le Parnasse*, et *Justinien remettant le Digeste à Tribonien*. Tous ceux qui ont visité les Chambres se souviennent de ces camaïeux et du noble effet qu'ils produisent dans leur mâle austérité et leur caractère robuste. On les attribue ordinairement à Polydore de Caravage. Cependant, le témoignage de Vasari est formel et on peut l'en croire, car il donne là-dessus quelques détails qui annoncent un homme informé. Il dit que Perino, souffrant d'un catarrhe, ne put mener à fin toutes ces peintures sans se faire assister par des collaborateurs, auxquels il fournissait des cartons et dont il retouchait à sec le travail; il ajoute que le pape l'en récompensa par une pension mensuelle et viagère de vingt-cinq ducats. Paul III donna au peintre une autre preuve de satisfaction, en lui demandant les modèles des tapisseries soie et or qui devaient orner le soubassement du *Jugement dernier*, et del Vaga, avec le consentement de Michel-Ange, commença ces modèles, grandeur d'exécution, en y figurant, selon son usage, des termes, des enfants, des femmes, des rinceaux et autres motifs d'arabesques; mais il ne put y mettre la dernière main et l'on ignore ce qu'ils sont devenus.

En 1545 — Vasari dit par erreur 1546 — Titien vint à Rome, précédé par son immense réputation. Il était personnellement connu de Paul III, dont il avait fait le portrait, lorsque Sa Sainteté avait passé à Busseto, ville située dans les États de Parme; et comme ce portrait ne lui avait jamais été payé, c'était une raison de plus pour lui de s'attendre à un bon accueil. Il fut reçu avec honneur au Belvédère, et le bruit courut qu'il avait été appelé à Rome pour décorer de peintures historiques une salle du Vatican, la salle des rois (*la Sala regia*), qui était justement celle dont la décoration paraissait réservée au peintre florentin, à telles enseignes que déjà on y modelait des stucs sous sa direction. Cette nouvelle causa un vif chagrin à Buonaccorsi, « non pas, dit Vasari, qu'il eût à craindre de se voir surpassé par le Vénitien dans l'art des grandes fresques, mais parce qu'il convoitait ce vaste travail, qui devait l'occuper pacifiquement et honorablement jusqu'à la fin de ses jours. » Voilà pourquoi le nouveau concurrent lui portait ombrage. C'était bien assez, c'était même trop pour lui de subir le terrible voisinage de Michel-Ange, dont les fresques remplissaient la chapelle Sixtine, contiguë à la Sala regia. Aussi, pendant le séjour de Titien à Rome, Perino del Vaga se tint à l'écart et ne voulut pas lui rendre visite.

Les derniers travaux du Vaga furent ceux qu'il exécuta dans les Chambres du château Saint-Ange, ou plutôt qu'il fit exécuter d'après ses cartons par Luzio Romano et par Girolamo da Sermoneta et Marcello Venusti, ses élèves. A cette époque de sa vie, Buonaccorsi ne pouvait plus se passer de collaborateurs, de *garzoni*. Il avait acquis dans Rome une telle autorité que tous les travaux venaient à lui, et il lui en venait d'autant plus qu'il s'en chargeait souvent à vil prix, au grand dommage de son art et de sa propre dignité. Malgré sa fécondité prodigieuse, il ne pouvait suffire aux innombrables occupations dont il était surchargé. Obligé de conduire toute une armée d'artistes, peintres, sculpteurs, stucateurs, ciseleurs, tailleurs, brodeurs, doreurs, il n'avait pas de repos. Il lui fallait fournir des motifs pour toutes sortes de choses, même de peu d'importance. Il dessinait des modèles pour les bannières du Castello, pour des drapeaux, des pennons de trompettes, des portières, des tapisseries, et jusqu'à des soubrevestes et des cottes d'armes. Tant de besogne devait accabler un artiste qui était déjà ruiné par une maladie de poitrine. Aussi ne connaissait-il pas de plus grand bonheur que d'aller à l'auberge avec ses amis et d'y passer quelques moments dans les plaisirs de la

conversation et de la table, auxquels il joignait volontiers ceux de la galanterie. Un tel genre de vie l'eut bientôt consumé, et son mal ayant dégénéré en phthisie, un soir qu'il causait avec un de ses voisins, il tomba subitement et rendit l'âme. Ce fut le 14 novembre 1547. Sa femme et son gendre Josefo Cincio, médecin, le firent inhumer dans le Panthéon de Rome (la Rotonde), où était la sépulture de Raphaël. Si son épitaphe, transcrite par Vasari, est bien exacte, il aurait vécu quarante-six ans, trois mois et vingt-huit jours, ce qui porterait sa naissance au 26 juillet 1501.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le musée du Louvre possède trente-deux dessins de Perino del Vaga. Deux de ces dessins sont exposés dans la salle des Boîtes : ce sont le *Triomphe de Bacchus*, à la plume, lavé de bistre et d'encre de chine et rehaussé de blanc sur papier gris, forme ovale ; et *Thésée combattant les Amazones;* à la plume, lavé d'encre et rehaussé sur papier gris, forme ovale.

Mais il n'existe en somme aucune peinture de Perino ; le tableau intitulé le *Défi des Piérides*, qui lui était jadis attribué, a été restitué au Rosso dans les plus récentes éditions de la Notice de M. Villot. Ce changement d'attribution s'appuie sur l'opinion de Mariette, et sur une gravure d'Enea Vico, dans laquelle est inscrit le nom de Rosso.

Gênes. — A la galerie Adorno, *Naissance de la Vierge*, petites dimensions; à la galerie Balbi, une *Sainte Famille*.

A la galerie Doria Panfili, *Jupiter foudroyant les Géants*, et les tableaux dont nous avons parlé.

Galerie Durazzo, la *Vierge allaitant Jésus*, demi-nature.

Galerie Spinola, la *Vierge adorant Jésus*. — *Sainte Famille*. Jésus est debout sur un genou de sa mère. Saint Jean se lève pour lui donner la main.

A la galerie Giustiniani, deux peintures à fresque.

Autre galerie Spinola, *Cupidon volant dans les airs*, les jambes ouvertes et un pied sur un nuage. M. Lavice en parlant de cette peinture, que nous n'avons point vue, la déclare mauvaise.

Milan.— Dans la galerie de l'Ambrosienne, *Jésus lavant les pieds des Apôtres*. Il est à genoux et s'adresse à l'un d'eux, qui semble hésiter à se laisser laver les pieds; d'autres s'essuient. Il en est un qui se coupe les ongles.

Pise. — Dans la cathédrale (le *duomo*), il reste sur l'autel de Sainte-Barbe dans l'église des religieuses de San Matteo, un fragment de frise représentant des petits anges qui jouent; petit tableau à l'huile.

Rome. — Dans la chambre de la Signature, les camaïeux du soubassement, peints en couleur de bronze et représentant des sujets relatifs à la philosophie, à la poésie, à la jurisprudence, à la théologie. Ces camaïeux sont ordinairement attribués à Polydore de Caravage, mais le témoignage de Vasari est formel. A l'église de la Trinità de' Monti, sur l'autel de la Croisée, plusieurs histoires tirées de la vie de la Vierge. Les autres peintures exécutées par Perino del Vaga dans cette église y sont grandement endommagées ou détruites.

A San Marcello, dans la chapelle du Crucifix, la *Création d'Ève* et la fresque de saint Marc et saint Jean.

A Santa Maria in Navicella, une frise peinte en clair-obscur dans la nef, par Perino et Jules Romain.

Au Vatican, dans la Sala Regia, des ornements de stuc dessinés par Perino et par Daniel de Volterre. — Dans les Loges; quelques-unes des fresques sont exécutées par Perino, entre autres *David*.

Dans l'appartement Borgia, peintures et ornements de stuc, — plus, les *Planètes* d'après le dessin de Raphaël.

A la Galerie Borghèse, une *Madone* et une *Sainte Famille*.

Au palais Farnèse, une *Galathée*.

Au Musée du Capitole, se trouve le buste de Perino del Vaga, et sa tombe est dans la Rotonde.

Naples. — Au Musée degli Studi, une *Sainte Famille*, peinte sur bois. La Vierge entoure de son bras l'Enfant, qui tend une main vers elle.

Munich. — Dans le Cabinet de la Pinacothèque, le *Parnasse*, Apollon parmi les neuf Muses et les poëtes les plus célèbres : petites figures sur bois.

Dresde. — Galerie royale, la *Vierge et l'Enfant*, morceau tout à fait détérioré.

Voici maintenant quelques prix de vente tirés de notre *Trésor de la Curiosité*.

Vente Crozat, 1741. — Douze dessins, dont le *Triomphe de Bacchus* et la *Bataille des Amazones*, de laquelle on a une estampe gravée par Enea Vico, 15 livres.

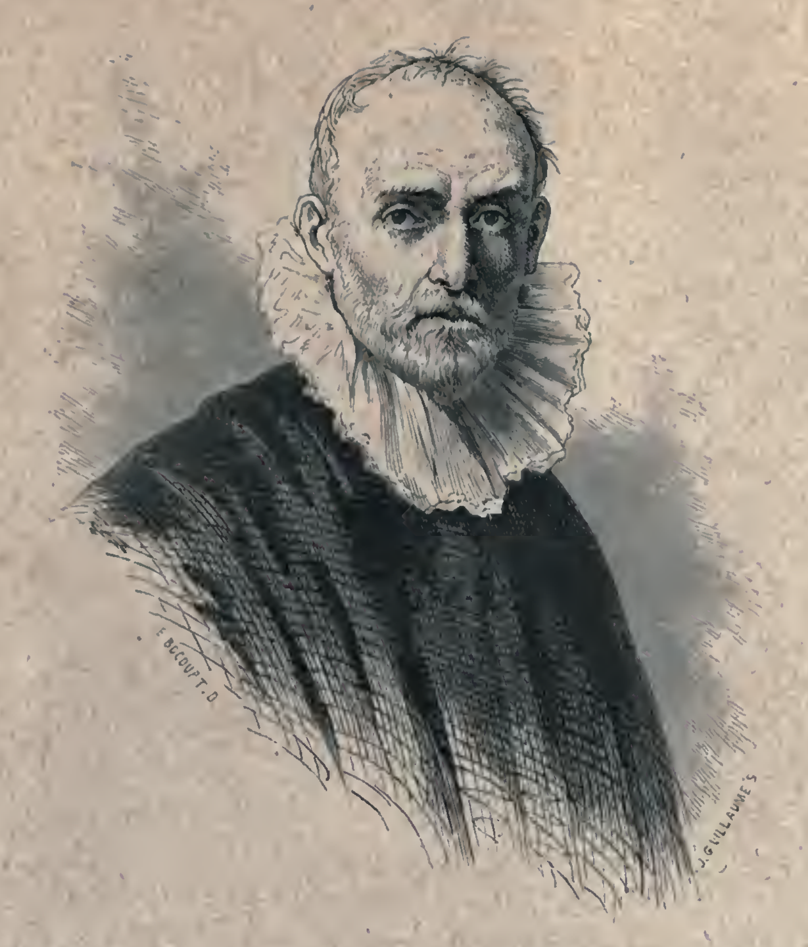
Vente Mariette, 1755.—Deux sujets de forme triangulaire, dont un représente la *Naissance de la Vierge* et l'autre une *Annonciation*. Dessins au bistre, dignes de Raphaël et gravés sous son nom, 120 livres.

Le *Triomphe de Bacchus* et le *Combat des Amazones;* ce dernier gravé par Augustin Vénitien. Deux dessins au bistre rehaussés de blanc, 3,100 livres. — Ces dessins sont aujourd'hui au Louvre.

Vente Randon de boinet, 1777. — La *Résurrection de Lazare*, dessin à la plume, lavé et rehaussé, 1,351 livres.

Vente Poulain, 1803. — La *Résurrection de Lazare*, de forme ronde et de grand effet; dessin au bistre, rehaussé, 122 francs.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE. 2 ET 4.



École Italienne. *Sujets religieux, Portraits.*

FEDERIGO BAROCCI (LE BAROCHE)

NÉ EN 1528 — MORT EN 1612.

ÉCOLE de Rome



Il nous souvient qu'au temps de nos premières ignorances ce ne fut pas sans une profonde surprise que nous apprîmes un jour, en feuilletant un dictionnaire, que Baroche — le Federigo Barocci des Italiens — était né en 1528. Bien des années se sont écoulées depuis que nous avons fait cette facile découverte, et notre étonnement dure encore. Eh quoi! ce maître gracieux, mais déjà si compromis dans les voies de la décadence, est venu au monde quand le radieux seizième siècle était dans toutes ses gloires! Il a reçu les encouragements de Michel-Ange, il aurait pu serrer la main de Titien; il eût, si le hasard d'un voyage l'eût conduit à Parme ce jour-là, assisté aux funérailles de Corrège; enfin il était exactement du même âge que Véronèse, à qui il ressemble si peu! Mais, si étrange que soit l'aventure, elle est parfaitement réelle et l'historien doit en prendre son parti. Baroche est le contemporain et le voisin des grands artistes, et il n'est point de leur école; loin de marcher avec eux dans la route lumineuse, il se hâte vers les sentiers incertains, il semble impatient de la chute. C'est, à bien dire, le premier des « décadents. »

Federigo Barocci, qui naquit à Urbin — et c'est vraiment là sa seule ressemblance avec Raphaël — appartenait à une famille féconde en artistes distingués. Il était arrière-petit-fils d'Ambrogio Barocci, qui — Mariette le dit d'après Baldi — avait sculpté au 15e siècle les bas-reliefs de la façade du palais construit par les ducs d'Urbin ; son frère Simone était un habile fabricant d'instruments de mathématiques et d'horlogerie, et, comme la plupart de ses parents avaient fort réussi dans la pratique de ce difficile métier, Baroche, poussé dans cette voie par son père, commença, comme le dit Baldinucci, à faire des « astrolabes. » Mais il avait heureusement pour oncle Bartolomeo Genga, qui était à la fois ingénieur et architecte, et de plus intendant général des bâtiments du duc d'Urbin. Genga ne fut pas sans influence sur l'éducation de son neveu. Ayant reconnu ses dispositions pour le dessin, il le fit travailler d'abord chez un peintre de Forli, Francesco Menzocchi, et le plaça ensuite chez Batista Franco, habile maître de Venise, que le duc avait appelé à sa cour et qui peignait alors à fresque le chœur de la cathédrale. Franco ne négligea rien pour enseigner son métier à Baroche ; il le fit dessiner d'après des statues et des moulages de plâtre, et, en sa qualité de Vénitien, il essaya de lui révéler les beaux secrets de la couleur ; mais, sous ce rapport, Baroche ne paraît pas avoir été un élève tout-à-fait docile ; ainsi que nous aurons plus d'une fois occasion de le dire, il demeura toute sa vie un coloriste assez hasardeux. Il avait évidemment d'autres visées, et ce ne fut pas dans l'atelier de Batista Franco qu'il trouva ce qu'il cherchait.

Parvenu à l'âge de vingt ans, Baroche put réaliser le rêve de son enfance : il partit pour Rome, curieux, disait-il, d'y étudier à loisir les œuvres de son compatriote Raphaël. Il y fut accueilli par le cardinal Jules de la Rovère, qui le logea dans sa propre maison. Le cardinal lui fit faire son portrait et lui commanda ses premiers tableaux. Baroche se lia à Rome avec le jeune Taddeo Zucchero, qui était à peu près de son âge, et ils allaient ensemble travailler dans les palais, dans les églises ou dans les rues. Un jour, comme les deux amis étaient occupés à dessiner la façade d'un palais romain, un homme chevauchant mélancoliquement sur sa mule vint à passer. Ce n'était rien moins que Michel-Ange ; malgré sa rude apparence, il avait cette douceur qui est l'apanage des forts : les jeunes artistes, qui foisonnaient dans la ville n'hésitaient pas à l'arrêter au passage pour lui demander un avis. Ainsi fit dans cette occurrence le jeune Zucchero, qui sans doute connaissait déjà le grand maître. Baroche, timide et réservé de sa nature, restait à l'écart ; mais Zucchero, lui prenant des mains le dessin qu'il venait de terminer, le montra à Michel-Ange. Le sublime artiste en fut, dit-on, satisfait ; il appela à lui le jeune Baroche, voulut voir son carton de dessins, et ayant trouvé parmi ses croquis une étude de son *Moïse*, il prodigua à l'écolier radieux les encouragements et les conseils. — Telle est l'anecdote racontée par Baldinucci. Hâtons-nous de le dire, il n'y a rien qui contredise son récit dans la biographie de Michel-Ange, qui à cette époque était en effet à Rome, où il terminait les fresques de la chapelle Pauline. — Nous n'avons qu'un mot à ajouter : c'est que cette belle leçon donnée par l'auteur du *Moïse*, Baroche l'oublia.

Baldinucci, qui nous sert ici de guide, mais qui n'a qu'un goût médiocre pour les dates, nous laisse ignorer combien de temps Baroche séjourna à Rome. De retour à Urbin, il y peignit une *Sainte Marguerite* pour la confrérie du *Corpus Domini*, et préluda ainsi à cette nombreuse série de compositions religieuses qui le rendit célèbre dans toute l'Italie. C'est à cette époque qu'un peintre revenant de Parme apporta à Urbin quelques dessins à la sanguine et des têtes au pastel de la main de Corrège. Baroche, à qui ces précieuses études furent montrées, en fut touché au fond du cœur, et c'est là, croyons-nous, un fait capital dans sa biographie, car dès lors sa manière fut fixée ; son premier voyage à Rome aurait pu lui révéler les beaux secrets de l'élégance et de la force, le génie des compositions épiques, le sens des œuvres heureuses où le grand style n'est que l'enveloppe d'une grande pensée ; mais vainement Baroche avait étudié Raphaël, vainement il avait demandé conseil à Michel-Ange ; la poésie ne l'avait pas persuadé, la majesté ne l'avait pas ému. Corrège triompha plus aisément et devint son modèle. Baroche, désormais convaincu, chercha le charme et la morbidesse ; il s'éprit des carnations lumineuses et des colorations agréables, dussent-elles être un peu fades ; en un mot, il fut dès lors le doux maniériste que nous connaissons.

Cependant, curieux d'apprendre encore et de se faire une renommée, Baroche retourna à Rome en 1560 ;

l'année suivante, il eut l'honneur d'être employé par Pie IV. A son arrivée dans la ville des papes, il avait fait rencontre du jeune Frédéric Zucchero, le frère de son ancien camarade, et ils travaillèrent ensemble à la décoration du *palazetto* que Pirro Ligorio venait de construire dans les jardins du Vatican. Baroche avait commencé à y peindre l'histoire de Moïse, et il y réussissait si bien que ses rivaux devinrent tout d'un coup ses ennemis. Ici se place, dans la biographie du maître, un fait étrange et que nous devons



ANNONCIATION (Fac-Simile du maître).

redire. On lit dans tous les livres que, pendant qu'il travaillait pour Pie IV, Baroche fut un jour invité à s'asseoir à la table de quelques artistes romains ; c'étaient de bons compagnons, et il n'y avait rien de périlleux en apparence à partager avec eux le pain et le sel ; Baroche se livrait sans défiance à la joie du repas, lorsqu'on lui fit traîtreusement avaler du poison. Cette coupable tentative ne réussit qu'à moitié ; mais, malgré les soins qui lui furent prodigués par le cardinal de la Rovère, Baroche en garda une maladie qui dura autant que sa vie. Baldinucci ajoute que, peu satisfait des artistes romains et de leurs méthodes, il se hâta de retourner à Urbin, et que sa santé fut d'abord si ébranlée et si chétive qu'il ne put, pendant quatre ans, tenir un pinceau.

C'est là une singulière aventure, et lorsqu'on songe que Baroche vécut quatre-vingt-quatre ans, on est

tenté, au premier coup d'œil, de croire qu'il y a beaucoup d'exagération dans l'étrange historiette. A moins que l'honnête artiste n'ait joui des mêmes immunités que Mithridate, il semble tout d'abord qu'il a été bien peu ou bien mal empoisonné. Mais il ne faut pas douter de tout. Il est certain qu'il nous reste dans les recueils de Bottari et de Gaye plusieurs lettres de Baroche, et qu'à diverses reprises il se plaint du triste état de sa santé, et de la *mala disposizione* qui le tourmente toujours (1). Quoi qu'il en soit, et malgré sa situation longtemps maladive et précaire, Baroche semble s'être raidi contre la souffrance. Si, pendant quelques années, il dut s'interrompre dans son travail, il prit plus tard sa revanche, et il a si bien fait qu'il a laissé, en tableaux et en dessins, un œuvre considérable.

Les lettres qui nous ont été conservées montrent qu'en un temps où les artistes italiens étaient toujours sur les grandes routes, courant de Rome à Florence et de Naples à Venise, Baroche voyagea peu. Il s'était établi à Urbin, et il se borna volontiers à quelques excursions dans les villes voisines. Les églises de l'Italie centrale s'enrichirent de ses tableaux. Il peignit pour la cathédrale Saint-Laurent, à Pérouse, la fameuse *Déposition de Croix*, qu'on cite comme un de ses chefs-d'œuvre et qui a été gravée par F. Villamena. Ce grand sujet, si cher aux Florentins et à tous ceux qui ont aimé le drame et les violentes attitudes, paraît avoir beaucoup préoccupé Baroche. C'est sous l'influence de la même pensée qu'il peignit pour l'église de Sinigaglia un tableau également célèbre, le *Christ porté au tombeau*, celui que G. Sadeler a gravé et dont il nous reste au Louvre un dessin fait par Baroche lui-même. C'est une grande composition à la sanguine, accentuée au crayon noir, et rehaussée, en quelques parties, par des touches blanches vivement gouachées. Le respect religieux avec lequel les disciples portent le cher fardeau qu'ils vont confier au sépulcre, l'affaissement du corps du Christ, sont exprimés avec intelligence, mais aussi, il faut le dire, avec un soin dans le détail et des caresses de crayon qui montrent bien que Baroche était plus touché de la grâce que de la force, et qu'il faisait appel, même dans les sujets les plus douloureux, à toutes les délicatesses corrégiennes.

En 1579, Baroche peignit pour Arezzo le grand tableau qui est connu en Italie sous le nom de la *Madonna del Popolo* et qui se retrouve aujourd'hui à Florence, au musée des Offices, dans la vaste salle qu'on appelle la *Sala del Baroccio*. Ce tableau représente le Christ qui, à la sollicitation de sa mère, répand ses bénédictions sur ceux qui accomplissent les œuvres de la charité. La donnée était nouvelle ou semblait l'être; dans sa dévotion un peu doucereuse, la *Madonna del Popolo* était comme une variation imprévue sur un thème dont l'art avait abusé. Le tableau nous a paru en fort mauvais état, et nous ne sommes vraiment pas en mesure de dire s'il a été digne jadis du succès qu'il obtint. Quoi qu'il en soit, cette peinture fut l'occasion du seul voyage que Baroche ait fait à Florence. Son œuvre achevée, il s'était rendu à Arezzo pour présider lui-même au placement de son tableau. Une fois là, il n'avait qu'un pas à faire pour visiter Florence, où il se sentait appelé aussi bien par les intérêts de sa renommée que par le désir d'étudier chez eux les héros de l'art toscan. Baroche poursuivit donc son voyage et put enfin admirer la ville heureuse qu'il avait trop longtemps ignorée. Il fut reçu avec honneur par François-Marie de Médicis, qui lui fit les plus grandes instances pour le retenir à Florence et l'attacher à sa maison. Baroche refusa les offres les plus séduisantes. L'empereur Rodolphe II, qui, lui aussi, aurait voulu le fixer à sa cour, ne fut pas plus heureux que le duc de Toscane.

De retour à Urbin, Baroche se remit activement au travail. Il peignit de nombreux tableaux pour les églises et les couvents de Pesaro, de Ravenne, de Sinigaglia, de Fossombrone et de sa ville natale. Baldinucci abonde sur tous ces travaux en détails précieux, que nous devons abréger ou omettre. Parmi ces peintures, il en est quelques-unes qui sont encore à leur place primitive; mais, pour la plupart, elles ont été transportées dans des musées, par suite des hasards de la guerre et de la suppression des communautés religieuses. Comme plusieurs de ces tableaux sont datés, nous pourrions, en les examinant l'un après l'autre, faire l'histoire du talent de Baroche, et montrer qu'à mesure que le seizième siècle

(1) Voir notamment, dans la *Raccoltà* de Bottari, la lettre du 2 octobre 1573, adressée à Simonetto Anastagi (III, p. 84).



PAQUIER. DEL. BARROCHE. PINX. DELANGLE. SC.

DESCENTE DE CROIX.

marchait, l'artiste s'avançait de plus en plus vers le maniérisme de la décadence. Le musée du Louvre s'est récemment enrichi d'une vaste toile, la *Circoncision*, que nous avons vue longtemps dans une chapelle de Notre-Dame et que Baroche avait peinte en 1580 pour la confrérie du Nom-de-Dieu à Pesaro. Il y a dans ce tableau l'entente de la décoration théâtrale et un art particulier d'arrangement et de balancement des groupes. L'enfant Jésus est assis sur les genoux de l'un des prêtres, derrière lequel la Vierge et saint Joseph sont dévotement agenouillés; de nombreux témoins assistent à la scène; un berger apporte un agneau, et, dans la partie supérieure de la composition, deux anges répandent les bénédictions du ciel. L'abbé Richard, qui a admiré ce tableau à Pesaro, trouve la figure de la Vierge « intéressante, autant par la douleur vraie et tendre qui est peinte dans tous ses traits que par sa beauté [1]. » C'était là en effet l'opinion des gens de goût au siècle dernier. Nous jugerions aujourd'hui qu'il y a dans cette Vierge moins de beauté que de coquetterie. En réalité, le tableau de Baroche est plus agréable que sérieux; l'artiste d'Urbin y a trouvé l'occasion de peindre quelques têtes jeunes et charmantes, modelées finement dans la lumière et pleines de morbidesse dans un ton clair et doux. Mais c'est trop de gaîté peut-être pour un sujet religieux, et nous sommes tout-à-fait de l'avis de Reynolds. « En cherchant le brillant des couleurs, écrit l'ingénieux artiste, Baroche a dépassé la mesure et il a mérité le reproche adressé à un ancien peintre de qui l'ont disait que ses figures semblaient être nourries de roses [2]. »

Le *Martyre de saint Vital*, qui fut peint en 1583 et qu'on voit à Milan, à la galerie Brera, n'est pas plus sérieux que la *Circoncision*. Et beaucoup moins grave assurément est le tableau du musée de Bruxelles, la *Vocation de saint Pierre et de saint André* (1586). Ici l'abus des colorations agréables, des tons jaunes clairs, des roses tendres, va jusqu'à la fadeur, et il y a aussi quelque chose d'excessif dans l'élégance doucereuse des physionomies. Poussin, qui ne pouvait souffrir qu'on fît du Christ un « père Douillet, » se serait fort récrié à la vue de ce tableau. Et Baroche est en effet un des peintres qui ont le plus contribué à affadir cette grande figure du Christ, si virile et si fortement accentuée dans les œuvres des vrais maîtres. La *Vocation de saint Pierre et de saint André* semble contenir en germe toutes les mièvreries, toutes les tendresses amoureuses qui furent si chères aux artistes de la décadence.

Il ne faudrait pas croire cependant que Baroche ait été, comme quelques-uns de ceux qui l'ont suivi, un improvisateur sans conscience et sans frein. Loin de là; il était laborieux, attentif, convaincu. Ses tableaux lui coûtaient un long effort; il est telle de ses œuvres qui l'a occupé plusieurs années; avant de commencer à peindre, il cherchait l'ensemble ou les détails de sa composition dans des dessins au crayon rouge ou au pastel; il faisait poser non-seulement un modèle, mais trois ou quatre à la fois quand il avait à représenter un groupe de plusieurs personnages; il modelait enfin de petites maquettes en cire. Et cela ne doit point nous surprendre : malgré son coloris souriant et la coquetterie de ses types, Baroche était un enfant de ce grand seizième siècle italien pour lequel l'art était une religion : sous ce peintre frivole, il y avait un homme grave.

Lorsqu'on lit la complaisante notice que Baldinucci lui a consacrée, on voit que Baroche n'a pas réussi seulement par l'éclat lumineux de ses colorations tendres et la grâce de ses physionomies, mais qu'il a dû une bonne part de son succès à l'ingéniosité de ses inventions, à des traits d'esprit qui, aux yeux d'une critique sévère, pourraient paraître quelque peu puérils. Dans le tableau de la *Visitation*, qu'il peignit pour les prêtres de l'Oratoire à Rome, Baroche mit tous ses soins à ajouter au costume d'une femme qui assiste à la scène un large chapeau de paille, pour éveiller, nous dit-on, dans l'esprit du spectateur, l'idée des chaleurs de juillet, c'est-à-dire du moment où l'Église célèbre la fête de la *Visitation*. Dans un autre tableau, qui représentait la Madone assise et qui a fait partie de la galerie du duc d'Orléans, il s'était complu à grouper sur un pan du manteau de la Vierge une chatte allaitant ses petits, et il avait fait paraître dans le regard de l'animal toutes les inquiétudes d'une mère qui n'entend pas être troublée

[1] L'abbé Richard. *Description de l'Italie*, 1769, VI, p. 491.

[2] *The literary works of sir J. Reynolds*, 1855, II, p. 351.

dans ses fonctions. Ces *concetti* étaient ardemment recherchés par Baroche, et quand il a pu, dans un tableau sérieux par le sujet, introduire quelque curiosité de ce genre, il n'y a jamais manqué.

Quelquefois Baroche a abandonné le pinceau du peintre pour la pointe du graveur à l'eau-forte, et dans les vives images qu'il nous a laissées, il s'est montré plein d'esprit et de caprice. Sa meilleure planche est celle qui représente l'*Annonciation*. Baroche n'a pu admettre que la Vierge fût toute seule dans son humble



VIERGE ET JÉSUS ADORÉ PAR SAINT ANTOINE ET SAINTE LUCIE (Musée du Louvre).

chambrette lorsque l'ange vint la visiter; il a étendu à ses pieds un chat chaudement endormi dans sa fourrure soyeuse; ce chat est charmant; la Vierge est gracieuse, l'ange est tout-à-fait aimable, et, dans les figures comme dans les accessoires, le cuivre est égratigné et mordu à la manière pittoresque des graveurs vénitiens du dix-huitième siècle. Quant à ses dessins, qui ne sont pas rares, mais dont le mérite est fort inégal, Baroche emploie tour à tour la sanguine, les trois crayons, la gouache, l'aquarelle, et il en use en maître à qui tous ces procédés sont familiers. On y reconnaît l'artiste qui a été frappé par la grâce de Corrège et qui cherche avant tout la séduction et le charme.

Sauf les deux séjours qu'il fit à Rome pendant sa jeunesse, et ses courtes promenades à Florence et dans l'Ombrie, Baroche passa presque toute sa vie à Urbin, au milieu de sa famille. La dernière œuvre

qu'on connaisse de lui est un portrait du prince Frédéric d'Urbin, qu'il peignit en 1605, et qui se trouve aujourd'hui au palais Pitti. Le laborieux artiste avait alors soixante-dix-sept ans. Sa vie se prolongea quelques années encore; il mourut doucement le 30 décembre 1612. Il fut enterré avec son frère Simone dans l'église Saint-François : son neveu Ambrogio, qui avait quelque littérature, composa en son honneur une solennelle épitaphe latine. On la trouvera dans Baldinucci. En parent plein de zèle, Ambrogio prétend que son oncle *vivis picturæ coloribus obscuravit naturam.* S'il a voulu indiquer que Baroche peint « plus gai que nature, » il a bien dit.

Baldinucci loue beaucoup Baroche de s'être dévotement renfermé dans la peinture des choses saintes, et de n'avoir jamais compromis son talent dans la représentation des scènes mythologiques ou des aventures amoureuses. Une fois seulement, il se laissa prendre à l'attrait de la poésie antique, et il peignit Énée emportant son père Anchise pendant l'incendie de Troie; c'est le tableau qui a été gravé par Augustin Carrache et qu'on voit au palais Borghèse. Mais à cette exception près, Baldinucci a raison, et Baroche n'a fait, avec quelques rares portraits, que des peintures religieuses. Cette réserve, qui manqua à Léonard, à Michel-Ange, à Raphaël, lui méritera l'estime des âmes pieuses; car le nombre n'est pas grand de ceux auxquels le ciel a suffi. Mais ce n'est pas à dire que Baroche soit aussi sérieux dans sa sainteté que le sont dans leurs œuvres profanes les maîtres que nous venons de citer; ce serait même se méprendre beaucoup que de croire qu'il a toujours compris la gravité des sujets que choisissait son pinceau. Ses madones sont d'une coquetterie toute mondaine, ses saintes ont d'irrésistibles sourires, ses apôtres et ses martyrs sont tendres et doux jusqu'à être un peu fades. Baroche est le premier qui, aux beaux jours du seizième siècle, se soit persuadé que les mâles versets de l'Évangile ne perdraient rien à être chantés sur le mode léger de la romance, et, pour ainsi dire, *allegretto.*

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Les principales œuvres de Baroche ont été gravées par Corneille Cort, G. Sadeler, Corneille Bloemaert, Philippe Thomassin, Raphaël Guidi, F. Villamena, B. Farjat, Aug. Carrache, A. Collaert, etc.

Musée du Louvre. — La *Vierge et l'Enfant Jésus adorés par saint Antoine et sainte Lucie.*

La *Circoncision*, tableau signé FED. BAR. VRB. PINX. MDLXXX, et provenant de la chapelle du Nom-de-Dieu, à Pesaro. Apporté en France sous la République, il fut placé à Notre-Dame de 1811 à 1862.

Sainte Catherine, acquis en 1819 de M. Giraud.

Dix dessins, parmi lesquels *Jésus-Christ porté au tombeau* (provenant des ventes Crozat et Mariette).

Bruxelles. — La *Vocation de saint Pierre et de saint André*, signé : FEDERICVS BAROCIVS VRBINAS FACIEBAT MDLXXXVI. Provenant de la confrérie de Saint-André, à Pesaro; envoyé à Bruxelles en 1802 par le gouvernement français (gravé par Gilles Sadeler et par Ad. Collaert).

Florence. Musée des Offices. — La *Madonna del Popolo*, signé et daté 1579. — Le *Portrait du peintre.* — *Saint François.* — *Hérodiade.* — *Portrait de femme.*

Palais Pitti. — *Portrait du prince Frédéric d'Urbin* (1605). — Le *Sauveur.* — *François-Marie della Rovere.* — Une copie du *saint Jérôme* de Corrège. — Une *Tête d'ange.*

Gênes. — Le *Christ crucifié.*

Londres. National Gallery. — *Sainte Famille*, tableau connu sous le nom de la *Madone au chat* (gravé en 1577, par Corn. Cort), légué à la *National Gallery* par M. H. Carr.

Madrid. — La *Nativité.* — Le *Christ crucifié.*

Milan. Galerie Bréra. — *Martyre de saint Vital* (1583).

Munich. — *Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine.* — La *Communion de sainte Marie l'Égyptienne.*

Rome. Vatican. — L'*Extase de sainte Micheline.*

Palais Borghèse. — *Énée portant son père Anchise*, gravé par Aug. Carrache en 1595.

Saint-Pétersbourg. — La *Vierge adorant l'Enfant Jésus.* — *Sainte famille.* — *Portrait d'un jeune homme.*

Turin. — *Sainte Micheline de Pesaro.* — La *Cène.*

Venise. Académie. — *Repos en Égypte.*

Vienne. — *Portrait d'un ecclésiastique.*

Vente Crozat (1741). — Le *Christ porté au tombeau*, dessin aux crayons de couleur, d'après le tableau peint pour l'église de Sinigaglia, 100l 1s. Ce dessin, qui reparut dans la vente Mariette, fut alors payé 300 livres. Il est au Louvre aujourd'hui.

Vente du prince de Carignan (1742). — *Sainte Famille.* 1,800 livres.

Vente Jullienne (1767). — Le *Mariage de sainte Catherine*, 405l 1s. *Descente de Croix*, 381 liv. *Saint François*, dessin au crayon noir et rouge, 600l 2s. Les *Disciples détachant le Christ de la croix*, dessin à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, d'après le tableau peint pour Pérouse, 361l 12s.

Vente Mariette (1775). — La *Mère de Miséricorde*, dessin au bistre rehaussé de blanc, 600 liv

Vente Boileau (1782). — *J.-C. rompant le pain avec ses disciples*, dessin à la sanguine et à la pierre noire. 280 liv.

PARIS. — IMP. POITEVIN, 2 ET 4, RUE DAMIETTE.



École Romaine. *Histoire, Mythologie, Allégories*

LES ZUCCHERI ou ZUCCARI

TADDEO ZUCCHERO
NÉ EN 1529. — MORT EN 1566.

FEDERIGO ZUCCHERO
NÉ EN 1543. — MORT EN 1609.



PORTRAIT DE FRÉDERIC ZUCCHERO.

Il existe un exemplaire de l'édition de Vasari publiée en 1568, lequel a été chargé de notes par Frédéric Zucchero. Il va sans dire que les remarques de l'annotateur sont plus nombreuses sur la vie de son frère et la sienne que sur celle des autres peintres. Nous sommes donc parfaitement renseignés sur les faits et gestes de Taddeo Zucchero, et il nous serait facile d'écrire longuement sa biographie, à laquelle Vasari a consacré cinquante pages; mais la présente n'en donnera qu'un raccourci, vu le peu d'espace dont nous disposons.

Il y a plus: les commencements pénibles de la vie que menait à Rome Taddeo, lorsqu'il n'était encore qu'un apprenti, ont été retracés par Frédéric son frère, non-seulement avec la plume de l'écrivain, mais avec la plume du peintre dans une suite de dessins que Mariette a décrits de son style vif, et rien ne saurait être plus précieux que ce double récit, surtout celui qui consiste en figures, car la meilleure manière de raconter, pour un artiste, c'est de dessiner.

Fils d'un peintre obscur, nommé Ottaviano Zucchero, Taddeo était né à Sant' Agnolo in Vado, dans le

duché d'Urbin, le 1er septembre 1529. A dix ans, il apprenait le dessin, et comme il annonçait de belles aptitudes, son père le conduisit à Fano, chez un peintre de ses amis, auquel il se croyait inférieur, Pompeo, dit da Fano ; mais le caractère et les ouvrages de cet homme ayant déplu à son jeune élève, celui-ci s'en retourna bientôt à Sant' Agnolo, auprès de son père. Chargé d'une famille nombreuse, sept garçons et une fille, Ottaviano ne pouvait guère s'occuper de l'éducation de chacun en particulier, et Taddeo, sentant bien d'ailleurs qu'il était trop ignorant pour servir utilement son père, partit un beau jour tout seul pour Rome, sans prévenir ses parents, *contrà il voler del padre*, dit Federigo, et là, ne connaissant personne, il eut cruellement à souffrir. Le seul homme auquel il put se recommander était un de ses parents nommé Francesco et surnommé Sant' Agnolo, du nom de leur patrie commune. Mais ce parent, qui était peintre et qui travaillait à la journée avec Perino del Vaga, loin de venir en aide au malheureux Taddeo, lui reprochait d'avoir quitté la maison paternelle et n'avait pour lui que des paroles amères. Cependant, sans perdre courage, le pauvre garçon s'en allait, de boutique en boutique, offrir, à vil prix, ses petits services, qui consistaient à broyer des couleurs, et il ne laissait pas que de dessiner çà et là, quand il pouvait. Ayant enfin rencontré un peintre nommé Giovanpiero Calabrese, qui voulut bien le recevoir comme *garzone*, c'est-à-dire comme apprenti-domestique, il espérait trouver, sous ce nouveau maître, à dessiner et à vivre ; mais le hasard l'avait conduit chez de méchantes gens ; tandis que la femme de Giovanpiero plaignait la nourriture à Taddeo, le mari, ce qui lui était plus sensible encore, lui refusait toute instruction. Ce qu'il eut à endurer dans la maison du Calabrese et après l'avoir quitté, nous allons le savoir par les manuscrits et par les dessins de Federigo Zuccaro.

« J'ay eu occasion de voir, dit Mariette, en cette année 1735, un recueil de desseins originaux de ce maistre, assez curieux. Il y avoit parmy quelques compositions de plafonds et quelques sujets emblématiques dessinés avec beaucoup d'esprit ; mais ce qu'il y avoit de plus considérable dans ce recueil étoit une suite de vingt-quatre desseins, les uns en hauteur, les autres en largeur, le trait à la plume arrêté avec assez de fermeté, quoyque maniéré, et lavés au bistre. Frédéric, frère de ce peintre, y avoit représenté toutes les aventures de la première jeunesse de son frère Thadée, et toutes les épreuves par lesquelles il luy avoit fallu passer pour acquérir un nom et de la science.

« Un des premiers desseins de la suite représentoit son départ de la maison paternelle ; un autre sa première arrivée à Rome ; la mauvaise réception que luy fit le peintre San Angelo ; sa vie laborieuse chez le Calabrese, qui, non content de luy refuser le pain, qu'il tenoit enfermé dans une corbeille attachée au plancher avec des sonnettes, luy refusoit encore la vue de ses estampes et de tout ce qui pouvoit servir à l'instruire. Dans un autre dessein, on le voit obligé à faire le lict de son maistre et tous les autres offices du ménage, ou bien à aller faire les commissions, et c'étoit alors qu'il regardoit attentivement les peintures des façades des maisons de Rome, et que de retour il les dessinoit le mieux qu'il pouvoit de mémoire au clair de lune. On n'a pas oublié de représenter ce qui lui arriva dans le voyage qu'il fit alors, lorsque, ne pouvant plus supporter la vie qu'il menoit, il entreprit de retourner auprès de son père. Il s'endormit, pressé de fatigue, auprès d'un ruisseau, et comme il avoit l'esprit eschauffé et rempli des idées de toutes les belles choses qu'il avoit vues dans Rome, il s'imagina que toutes les pierres qui l'environnoient étoient peintes par Raphaël ou par Polidor, qu'il avoit tant étudiés dans Rome, et son cerveau n'étant pas bien rassis, même lorsqu'il se fut réveillé, il emplit un sac de quantité de ces pierres et le porta pendant un assez long espace de chemin, jusqu'à ce qu'il fût arrivé chez lui. On peut juger de la surprise de ses parents de le voir arriver avec une telle provision. L'inquiétude de le perdre succéda bientôt à l'étonnement, car il tomba dangereusement malade, et c'est ce qui est encore exprimé dans un de ces desseins. Étant rétably de cette maladie, il retourna encore à Rome, résolu d'y étudier avec plus de ferveur que jamais. C'est ce qui a été exprimé en plusieurs desseins où Thadée est représenté dessinant le *Jugement dernier* de Michel-Ange, les bas-reliefs antiques et les peintures de Polidor sur les façades des maisons, celles de Raphaël au Vatican et dans la loge du palais Chigi, où il luy arriva souvent de passer les nuits à la belle étoile.

« Ce sont là les degrés par lesquels il parvint à cette habileté qui le rendit recommandable, lorsque n'étant encore âgé que de dix-huit ans, il entreprit de peindre la façade du palais Mattei, à Rome. Ce sujet est le dernier de cette suite de desseins. On y voit Zuccaro occupé à son travail, et tous les peintres de Rome, Vasari, Salviati, Daniel de Volterre, Sermonette, Michel-Ange luy-même monté sur sa mule, qui tous sont frappés d'étonnement d'un tel prodige.

« Enfin les quatre derniers desseins représentent Zuccaro et les trois peintres qu'il avoue pour ses



TRIOMPHE DE LA PASSION (Dessin du Musée du Louvre).

maistres, savoir : Michel-Ange sous la figure de son Moyse, Raphaël sous celle de son Prophète à Saint-Augustin, et Polidor sous la figure d'une des divinités de la façade de *Maschera d'oro*.

« Tous ces desseins sont accompagnés de vers italiens et de quelques explications pour une plus grande intelligence des sujets ; dans les trois derniers que j'ay cités, Zucchero y adresse la parole, en trois vers italiens, à chacun desdits maistres, qui luy répliquent en d'autres vers d'une manière très-flatteuse sur l'excellence de ses talents. Cela et plusieurs autres circonstances me font croire, à n'en plus douter, que cette suite de desseins n'est point, comme on le croit et comme je viens de le marquer, de Tadée Zuccaro, mais bien de Frédéric, son frère, qui s'est égayé à faire icy l'histoire de son frère aîné et qui étoit bien

aise de perpétuer la mémoire d'un homme auquel il avoit de si grandes obligations. D'ailleurs, l'on sçait que Frédéric étoit poëte et je n'ay jamais ouy dire que Tadée le fût ; mais ce qui est plus fort que tout le reste, c'est la façon dont sont faits les desseins ; ils sont précisément dans la manière de beaucoup d'autres desseins de Frédéric, que j'ay veus chez M. Crozat, et entr'autres celuy de l'absolution de l'empereur Frédéric, que M. Crozat a fait graver. Quoi qu'il en soit, il paroist que Vasari avoit vu ces desseins, car il a rapporté toutes les mêmes circonstances qui y sont représentées ; à moins qu'on ne veuille dire, ce qui paroist très-probable, qu'il a écrit sur les mémoires qui luy avoient été fournis par Frédéric, auteur de cette suite de desseins. »

Taddeo Zuccaro, revenu à Rome, avait beaucoup appris chez un troisième maître, Jacopone da Faenza, élève de Raphaël, et il était devenu si habile que son parent Francesco, le même qui l'avait traité si rudement quand il était sans pain, lui faisait maintenant bonne mine dans l'intention de l'exploiter. Le jeune homme, qui était d'un naturel doux et facile, se réconcilia sans peine avec Francesco, et ils s'associèrent pour gagner leur vie en peignant à fresque dans les maisons de Rome des ornements et des frises dont Taddeo fournissait les dessins. Sur ces entrefaites, un peintre de Parme, Daniello Por, qui avait longtemps vécu avec le Corrége et qui était aussi l'ami du Parmesan, entreprit la décoration d'une église à Vitto, au delà de Sore, à l'entrée des Abbruzzes, et comme il avait besoin d'un aide, il choisit Taddeo et lui proposa de l'emmener avec lui. Bien que Daniello ne fût pas, dit Vasari, le meilleur peintre du monde, ce n'était pas pour rien qu'il avait pratiqué des hommes tels que le Parmesan et Corrége, et qu'il avait observé leur manière tendre de manier les couleurs, et leur morbidesse. Aussi cette collaboration fut-elle aussi utile à Taddeo lui-même qu'à Daniello, car il reçut là, de seconde main, en quelque sorte, les enseignements de deux grands maîtres. Dans la voûte de l'église, il peignit, pour sa part, les quatre Évangélistes, deux Sibylles, deux Prophètes et des sujets tirés du Nouveau Testament. Ce fut donc une circonstance doublement heureuse pour Taddeo que son voyage à Vitto et sa participation à un grand travail, car on peut dire qu'il y acheva son apprentissage puisqu'il n'avait pas encore dix-huit ans.

De retour dans Rome Zucchero y retrouva son parent Francesco Sant' Agnolo, qui était alors en pourparlers avec un gentilhomme romain, Jacopo Mattei, au sujet d'une maison dont ce gentilhomme voulait faire décorer la façade en clair-obscur. Francesco proposait de confier cette décoration à Taddeo ; mais celui-ci paraissant trop jeune pour qu'on le chargeât d'une pareille tâche, il fut convenu qu'on le prendrait seulement à l'essai, en lui donnant à peindre deux compartiments, qu'il serait facile de jeter par terre si Jacopo n'était pas satisfait. Zucchero se mit donc à la besogne et il s'en tira si heureusement que Mattei lui abandonna toute la façade, non sans être profondément surpris d'une précocité aussi rare. L'ouvrage fut terminé en 1548, et toute la ville de Rome en fit l'éloge, étonnée d'apprendre qu'un jeune homme âgé de dix-huit ans eût osé entreprendre et su mener à bonne fin une machine que personne n'aurait aussi bien conduite, si ce n'est Polydore, Baldassare Peruzzi de Sienne et Vincenzo da San Gemignano [1].

Deux ans après, lors de l'exaltation de Jules III, Taddeo, qui commençait à vivre honorablement de son art, fut employé à peindre des décorations en camaïeu pour les fêtes du couronnement du pape, et il y mit tant de prestesse et tant de grâce qu'il y surpassa, dit Frédéric, tous ses rivaux, y compris Vasari lui-même, qui garde le silence sur ce travail. Quoi qu'il en soit, cette année 1550, qui fut marquée à Rome par l'avénement de Jules III, étant celle du Jubilé, qui attire dans la cité pontificale des populations entières, Taddeo vit venir à Rome son père et sa mère, qui comptaient passer quelques semaines auprès de lui, tant pour jouir de sa présence que pour gagner le jubilé. Ils avaient amené avec eux un de leurs fils nommé Frédéric, âgé de sept ans, et ils le laissèrent au départ entre les mains de son frère aîné pour qu'il l'envoyât aux écoles. Mais Taddeo, croyant voir dans son petit frère d'heureuses dispositions pour le dessin,

[1] Frédéric Zuccaro, sur l'exemplaire de Vasari qu'il annotait, a biffé le nom de Vincenzo da San Gemignano.

le lui enseigna dès qu'il fut revenu de l'école un peu dégrossi. Pendant ce temps Zucchero continuait d'orner les murailles des palais et des églises; il peignait à fresque à Sant' Ambrogio de' Milanesi les histoires de ce saint, et sur la façade d'une maison, à côté de santa Lucia della Tinta, les exploits d'Alexandre le Grand en cinq compositions qui furent trouvées belles, bien qu'on pût les comparer à celles dont Polydore avait décoré une maison voisine. Toutes ces fresques ont péri, les dernières par l'action du temps, les autres par suite de la reconstruction de l'église Sant' Ambrogio.



LE LAVEMENT DES PIEDS.

Cependant, le duc d'Urbin, Guidobaldo II, ayant ouï parler des talents extraordinaires que montrait un de ses vassaux, le fit appeler à Urbin pour qu'il terminât la décoration d'une chapelle du Dôme, chapelle dont la voûte avait été peinte par Battista Franco. Taddeo, après avoir confié à des amis sûrs son frère Federigo et un autre frère qu'il avait placé chez un orfèvre, se rendit à Urbin, où il fut reçu avec distinction par Guidobaldo, qui lui donna des ordres pour le travail de la chapelle. Or, pendant que le peintre allait se mettre à l'œuvre, il se trouva que le duc d'Urbin, en sa qualité de général des Vénitiens, dut aller à Vérone visiter les fortifications de la ville et qu'il se fit accompagner par Taddeo, dont la compagnie, sans doute, lui avait plu. Peut-être avait-il eu l'intention de lui faire peindre la copie d'un tableau célèbre de Raphaël, que possédaient alors les comtes Canossa de Vérone, et qui représentait, selon Vasari, une *Nativité* éclairée par les rayons de l'aurore. Toujours est-il que Zucchero exécuta cette copie, dont on a perdu la trace.

Quant à l'original, Passavant croit qu'il a disparu, à moins que Vasari ne se soit trompé et que ce ne soit le *Repos en Egypte* qui est aujourd'hui dans la galerie du Belvédère, à Vienne.

En retournant à Urbin, Taddeo y rapporta une *Conversion de saint Paul* qu'il avait commencée pour le duc et qui plus tard est restée inachevée chez le père du peintre, Ottaviano Zucchero, à Sant' Agnolo, et il s'occupa des dessins qui devaient lui servir à peindre les fresques de la chapelle du Dôme. Ces dessins « d'une rare beauté, » dit Frédéric, dans sa partialité fraternelle, étaient grands chacun comme quatre et comme six feuilles de papier royal. Toutefois, soit que le duc eût changé d'avis, touchant les peintures de la chapelle, soit pour toute autre raison, Taddeo resta deux ans à Urbin sans accomplir le travail qu'on lui avait destiné, et il n'eut rien à faire durant ces deux années, que la décoration d'un petit cabinet à Pesaro, et quelques portraits, notamment celui du duc, de grandeur naturelle, et celui de son favori Baldassare Astrofilo, qui était aussi l'ami intime de l'artiste. Finalement, le duc d'Urbin ayant été appelé à Rome par Jules III, qui voulait lui remettre le bâton de général de la Sainte Église, laissa l'ordre de fournir à Taddeo ce qui lui serait nécessaire pour mettre la main aux peintures de la chapelle; mais ses intendants mirent si peu de bonne grâce à exécuter ses volontés que Taddeo, de guerre lasse, quitta la partie et s'en retourna directement à Rome, où il s'excusa de son mieux auprès de Guidobaldo, la première fois qu'il eut occasion de le voir.

Rome était alors pour un peintre une pépinière de travaux. Pour peu qu'une maison fût importante, on la voulait orner de fresques au dedans et au dehors. Les marchands enrichis qui s'étaient bâti un palais n'épargnaient rien pour le faire décorer magnifiquement, et lorsqu'un prince de l'Église avait acheté une vigne, il y construisait un casino et il s'empressait d'en commander la décoration aux meilleurs artistes, qui couvraient les murailles de peintures historiques, de frises en clair-obscur ou en couleurs, d'arabesques encadrées de stucs, et souvent embellissaient de mythologies voluptueuses les loges ou les chambres retirées de ces maisons de plaisance. Zucchero possédait toutes les qualités nécessaires pour être mis en œuvre par les possesseurs de villas et de palais. Outre qu'il avait une imagination vive, ses études assidues d'après les maîtres lui remplissaient la mémoire de motifs pittoresques. Faute d'avoir un style bien personnel, il s'appropriait fort habilement celui des autres; mais bien qu'il eût étudié de préférence Raphaël et Polydore, il n'avait rien retenu de leurs ouvrages, et ses inspirations semblaient lui venir plutôt des peintres d'un maniéré élégant ou grandiose, comme Parmesan et Michel-Ange. Une certaine nouveauté dans l'ordonnance et dans la façon de distribuer les groupes de sa composition en rejetant les principaux au troisième plan, son goût pour une sveltesse modérée, ses allures désinvoltes, qui annonçaient la décadence sans l'accuser encore trop fortement, avaient séduit ses contemporains, surtout le pape Jules III, qui se plut à lui confier la peinture des chambres du Vatican qui sont sur le corridor du Belvédère, et lui fit représenter en clair-obscur les Douze Travaux d'Hercule dans une loge découverte derrière celles qui regardent la ville de Rome.

Ce même pape Jules III avait acheté la villa du cardinal Poggio, appelée depuis la vigne du pape Jules, située hors la porte du Peuple, à un mille de Rome, et il y avait fait construire un palais par Vasari, qui en donna les premiers dessins et qui eut pour continuateurs le célèbre Vignole et l'Ammanato. Un cousin de Vasari, Stefano Veltroni, et Prospero Fontana, chargés d'orner les chambres de ce palais, y employèrent Taddeo Zucchero, qui entre autres choses y peignit d'abord, en figures parlantes, la devise du pape : l'*Occasion prenant aux cheveux la Fortune*, ensuite le *Parnasse* dans un plafond, et l'histoire des Sabines en clair-obscur, des deux côtés de la porte d'une loge d'où l'on descend à la fontaine de l'Acqua Vergine. Ces ouvrages, dont la plupart ont péri, augmentèrent la réputation et la vogue de Taddeo, qui bientôt, même avec l'aide de nombreux jeunes gens, ne put suffire aux commandes qui lui venaient de toutes parts, et que lui adressaient notamment Marc Antonio Colonna pour son château de Nettuno, les Giambeccari pour leur maison de la place Sant' Apostolo, le maître des postes Mattiuoli et le sieur Antonio Portatore pour des habitations qui furent remplies de figures, enfin Jacopo Mattei pour la chapelle construite à ses frais dans l'église de la Consolazione, sous le Capitole.

Mattei avait déjà mis à l'épreuve le talent de Taddeo, et celui-ci en gardait un bon souvenir. Il accepta donc pour un prix médiocre de décorer toute la chapelle, non pas seulement en clair-obscur, mais en couleurs, afin de répondre à ceux qui le disaient incapable de peindre autre chose que des grisailles. Il résolut toutefois de prendre son temps et de ne travailler à la chapelle de Mattei que les jours où il se sentirait en veine, sauf à consacrer le reste de ses journées à des ouvrages pour lui secondaires. Aussi l'on put dire qu'il s'était surpassé dans cette chapelle, dont la voûte représente, en



LA CÈNE.

figures assez petites, quatre sujets de la Passion : la *Cène*, le *Lavement des pieds*, la *Prière au jardin* et la *Trahison de Judas*, tandis que sur les faces latérales on voit, en figures de grandeur naturelle, la *Flagellation*, l'*Ecce homo*, le *Jugement de Pilate*, le *Christ devant Anne*, et, sur l'autel, le *Crucifiement*.

C'est là qu'on peut juger du mérite de Taddeo Zuccaro dans sa première manière. Qualités et défauts, il y est tout entier, tel que l'avaient formé les grandes influences du temps. Dans la *Cène*, par exemple, l'imitation de Michel-Ange est flagrante [1]. Une certaine fierté se mêle au sentiment voulu de la grâce. Les attitudes sont recherchées; la figure se meut ou gesticule dans le sens où elle présente les lignes les moins banales; quant à la composition, elle est singulière. Sur le devant, c'est l'antichambre où se

[1] Jacques Matham a gravé le tableau de la *Cène* sous le nom des *Noces de Cana*.

tiennent les serviteurs, qui accaparent l'attention et sont par cela même les personnages les plus importants. Il en est qui affectent des tournures héroïques. Au troisième plan, avec la diminution commandée par la perspective, on aperçoit le Christ et les apôtres à table dans une chambre soutenue par des colonnes et à laquelle on monte par six degrés. Le principal devient ainsi l'accessoire et c'est l'accessoire qui triomphe, comme si l'artiste n'avait pas trouvé d'autre moyen d'innover que d'être absurde. Mais cette fois, plus que jamais, le peintre se préoccupe du beau et fuit le vulgaire. Ses chevelures ont un désordre pittoresque, ses coiffures, de l'élégance et un certain chiffonnement gracieux et imprévu. Pour porter les plats du festin, verser du vin dans des vases ou soulever un ustensile, les serviteurs du Christ et des apôtres affectent les mouvement des statues de Michel-Ange ou de ses Prophètes. Ce n'est plus le naturel exquis de Véronèse; c'est déjà la libre tournure qui, dans le même temps, préoccupait le génie de Tintoretto.

Une chose bien remarquable chez Taddeo, c'est l'extrême facilité avec laquelle il change de style. En parcourant son œuvre, on le voit à chaque page se modifier selon qu'il a pensé, en dessinant, à la fresque de tel ou tel grand maître. Ainsi tandis que les figures de la *Cène* sont élégantes, celles du *Lavement des pieds* au contraire sont courtes, et il n'est pas possible que ces différences tiennent uniquement au burin de Caprioli ou de Jacques Matham. Quelque infidèle que soit la version d'un graveur, elle ne l'est jamais assez pour transformer à ce point le style d'un maître. Les draperies de Zuccaro, qui ressemblent quelquefois à du parchemin, sans être pourtant aussi anguleuses que celles d'Albert Dürer, sont d'autres fois rondes, pesantes; elles offrent des plis émoussés qui ne sont pas seulement le fait du traducteur, mais qui certainement proviennent de quelque influence subie, celle peut-être de Sébastien del Piombo. Toujours est-il que le talent de Taddeo changea de physionomie pendant les quatre années que durèrent les peintures de la chapelle Mattei, à la Consolazione. L'artiste, quand il les termina, n'avait encore que vingt-six ans.

Il va sans dire que ce grand travail lui en valut d'autres qu'il serait trop long d'énumérer et surtout de décrire. C'était le sieur Mario Frangipane qui lui donnait une chapelle à peindre dans l'église de San Marcello; c'était le pape Paul IV qui lui faisait orner de fresques les chambres du Vatican qui sont dans le Torrone, au-dessus des gardes-lances; c'était l'ambassadeur de Portugal qui lui commandait, pour les envoyer au roi de sa nation, deux petits tableaux, une *Nativité* et une *Fuite en Égypte;* c'était le cardinal de Mantoue qui, voulant improviser la décoration de son palais sur le Corso, confiait cette besogne à Taddeo Zucchero, le seul homme qu'il jugeât capable de la mener vite et bien. Taddeo en effet, mieux que personne, savait enrégimenter une quantité de ces peintres qui travaillaient alors à la journée, et il les dirigeait si bien, chacun selon son talent particulier, qu'il parvenait à maintenir l'unité dans un travail fait de toutes mains. A ce propos, il convient de rapporter ce que dit Vasari, que l'on accusait Taddeo d'avarice et de garder pour lui seul les bénéfices que d'autres avaient gagnés à la sueur de leur front, à quoi Taddeo répondait qu'il avait sur les bras ses deux frères (Frédéric et l'orfévre) à nourrir et à instruire [1].

La vérité est que jamais artiste ne fut meilleur frère que Taddeo ne le fut pour Frédéric. Non-seulement il lui avait mis la palette à la main et lui donnait part dans ses travaux, mais il cherchait à l'émanciper en lui procurant une commande que le jeune homme pût exécuter tout seul et pour son compte. Frédéric Zuccaro était passé de très-bonne heure du dessin à la peinture. Il nous apprend lui-même que ce fut en aidant son frère dans les fresques du Torrone, au Vatican, sous le pontificat de Paul IV, qu'il mania pour la première fois les couleurs et commença la pratique de la fresque. Cela veut dire qu'il fit son coup d'essai à l'âge d'environ quinze ans, car Paul IV mourut en 1559, quand Frédéric Zuccaro n'en avait que seize. La grande ambition du jeune débutant était d'avoir à peindre quelque muraille; aussi fut-il au comble de la joie lorsque Taddeo eut obtenu de messer Tizio da Spoleti, intendant du cardinal Farnèse, qu'il chargerait

[1] En marge de ce passage, Frédéric Zuccaro a écrit sur son exemplaire: C'est ici un mensonge et une méchanceté. Loin d'être blâmé de son avarice, Taddeo était connu pour la charité chrétienne avec laquelle il aidait et secourait les jeunes artistes étrangers, et il était loué de son caractère généreux. *È mendace e maligno a dir questo: anzi con molta carità cristiana si dilettava d'aiutare e sovvenire molti giovani forestieri, il cui trattenimento gli era di molta lode e non di biasimo. F. Z.*

Frédéric de décorer la façade d'une maison que possédait cet intendant sur la place de la Dogana. Voilà



ADORATION DES BERGERS.

donc Frédéric aux prises avec un travail considérable, à l'âge de dix-huit ans, au même âge qu'avait son frère quand il débuta chez Jacopo Mattei. Il représenta sur la façade le baptême de saint Eustache, de

sa femme et le trait le plus saillant de la légende du saint, je veux dire la vision qu'il eut à la chasse quand il aperçut Jésus en croix sur les cornes d'un cerf.

Dans sa tendresse pour son frère, Taddeo Zuccaro attachait une grande importance au premier ouvrage fait en public par Federigo, et non-seulement il allait le voir travailler, mais il lui prenait souvent envie d'amender et de retoucher le travail qu'il lui voyait faire. Après avoir longtemps et docilement subi les conseils de Taddeo, Frédéric un beau jour perdit patience, et prenant un marteau, il jeta par terre le morceau de fresque que Taddeo venait de retoucher[1], et, sous l'empire de sa mauvaise humeur, il demeura plusieurs jours sans retourner à la maison. Toutefois, les amis des deux frères n'eurent pas de peine à les réconcilier, et il fut convenu que Taddeo pourrait à l'avenir corriger les projets, les dessins et les cartons de Frédéric, mais non pas les peintures qu'il ferait à fresque ou à l'huile ou de toute autre manière. Cet arrangement rétablit la paix entre eux, et de ce jour, Frédéric, sans décliner les conseils de Taddeo, se conduisit comme un peintre devenu majeur. Mais quelle précocité que celle des artistes nés sous le beau ciel de l'Italie! Trois ans auparavant, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, Frédéric Zuccaro avait aidé son frère dans l'église San Marcello, où Mario Frangipane faisait décorer une chapelle, comme nous l'avons dit. Ils y étaient occupés l'un et l'autre en 1558, lorsque Charles-Quint vint à mourir en Espagne. Ce prince ayant eu le titre d'empereur des Romains, on dut préparer dans Rome une cérémonie funèbre en l'honneur du défunt, et Taddeo en fut l'ordonnateur. En vingt-cinq jours, dit Vasari (en quinze jours, dit Frédéric), il peignit à grands traits l'histoire de Charles-Quint, et il accompagna ses peintures de trophées et autres ornements qu'il modela en papier mâché (*cartapasta*) avec l'assistance de son frère et de quelques autres jeunes gens. Taddeo reçut pour ces pompes improvisées six cents écus d'or.

Bientôt après survint la mort de Paul IV, auquel succéda Pie IV en 1559, au moment où les deux Zuccari étaient occupés à orner d'une frise le palais d'Araceli. Comme on avait projeté à la cour pontificale le mariage de Frédéric Borromée, neveu du pape, avec une fille de Guidobaldo, duc d'Urbin, nommée Virginia, Taddeo fut envoyé dans cette ville pour faire le portrait de la future, et il le fit à merveille. Avant de quitter Urbin, il laissa au duc tous les dessins d'une crédence qui devait être exécutée en terre émaillée dans la fabrique de Castel Durante, pour être offerte en présent à Philippe II, roi d'Espagne. Puis, étant retourné à Rome, il présenta au pape le portrait de Virginia, qui parut charmant. Malheureusement pour le pauvre peintre, Sa Sainteté et ses ministres oublièrent, non-seulement de le récompenser, mais de le défrayer.

L'année suivante, Pie IV se préparant à recevoir la visite du duc de Toscane Cosme I[er] et de sa femme Éléonore, choisit pour les loger les chambres du Vatican que le pape Innocent VIII avait bâties, celles qui prennent jour d'un côté sur la première cour du palais, et qui ont par derrière une loggia regardant la place où se donne la bénédiction. Ordre fut donné à Taddeo de restaurer ces chambres, de les orner de peintures, de dorer les nouveaux plafonds qu'on avait substitués aux anciens, tombés en ruine. Cet important ouvrage fut conduit presque entièrement par Frédéric, sur qui Taddeo s'en était reposé, et qui, en peignant des arabesques dans la loge, tomba de son échafaud et pensa se tuer. A quelque temps de là, le cardinal Emilio reçut du pape la commission de décorer promptement le casino qui est dans le bois du Belvédère. Ce casino, commencé par le pape Paul IV, sur les dessins de Pirro Ligorio, était embelli de statues antiques et d'une admirable fontaine; mais il n'était pas achevé encore, et Pie IV désirait en faire sa maison de plaisance. Le cardinal embaucha plusieurs jeunes gens, dont quelques-uns depuis ont acquis un nom, entre autres Frédéric Baroche et trois artistes originaires de Borgo San Sepolcro, Léonard Cungi, Durante di Romano[2] et Santi di Tito, qui peignirent les chambres du premier étage et la première chambre qui est au haut de l'escalier en limaçon; mais la plus grande pièce fut réservée à Frédéric Zuccaro, qui surpassa

[1] Frédéric Zuccari, dans ses notes sur Vasari, a substitué le mot *ritocho* au mot *fatto*, indiquant ainsi qu'il avait détruit la retouche de son frère.

[2] Vasari dit : Durante di Nero; mais les commentateurs de la dernière édition florentine pensent qu'il y a là quelque erreur d'impression, et qu'il faut lire Durante di Romano, dont la famille a fourni plusieurs artistes.

tous ses rivaux dans une suite de peintures tirées de l'Évangile, telles que la *Transfiguration*, les *Noces de Cana*, le *Centenier converti*, morceaux qui cependant furent exécutés, non par Frédéric, comme Vasari l'affirme, mais seulement d'après ses dessins, suivant la note rectificative écrite par Frédéric lui-même dans son exemplaire du livre de Vasari.

D'autres travaux lui furent confiés dans le palais du Belvédère, dit *Torre de' Venti*. Il décora la salle principale en y représentant les histoires de Moïse et de Pharaon, que le bon Vasari trouve tout à fait belles,



LA RELIGION.

belle affatto, et il en donna les dessins lavés en couleur sur beau papier au révérend Vincenzio Borghini. Dans la même chambre il peignit l'ange qui tue les premiers-nés de l'Égypte; mais quand il fut question de lui payer ces ouvrages, les peintres qu'on appela pour en faire l'estimation les déprécièrent par un sentiment de jalousie [1], de sorte que Frédéric reçut un salaire bien inférieur à celui qu'il méritait.

[1] *Ma nello stimarsi da alcuni le dette opere non furono le fatiche di Federigo e degli altri riconosciute*, como dovevano. Quand on voit avec quelle bienveillance Vasari a traité les deux Zuccari dans la longue biographie qu'il leur a consacrée, on a peine à comprendre l'acrimonie que montre Frédéric Zuccaro dans les annotations manuscrites dont nous avons parlé. Selon la remarque de Bottari, ces notes injustes et acerbes ne font tort qu'à Frédéric, dont elles trahissent le mauvais caractère, et elles servent de contraste à l'honnêteté de Vasari, à son impartialité, à sa droiture.

Pendant ce temps, Taddeo était occupé d'une vaste entreprise, suffisante à elle seule pour illustrer un artiste; je parle de la décoration entière du château de Caprarola, dont l'avait chargé le cardinal Alexandre Farnèse, sous ces conditions : que Taddeo, s'il ne voulait pas quitter ses autres travaux à Rome, serait tenu de livrer tous les dessins et cartons des figures qu'on devait exécuter au château, et jusqu'aux modèles des compartiments de stuc; que les artistes qu'il emploierait seraient choisis par Taddeo et payés par le cardinal; que lui, Taddeo, s'obligeait à travailler personnellement au château deux ou trois mois de l'année, et de s'y rendre toutes les fois qu'on aurait besoin de sa surveillance et de ses retouches. Un traitement de deux cents écus fut stipulé au profit du peintre, « indépendamment du prix qu'on devait lui payer pour les peintures de sa main, » ajoute Frédéric; mais Taddeo n'en toucha jamais rien [1].

Le château de Caprarola, à trente-six kilomètres environ de Rome, du côté de Viterbe, est situé sur le mont Cimino, dans un lieu escarpé et sauvage, mais d'où l'on embrasse une vue magnifique. Ce château venait d'être construit par Vignole, dont il est le chef-d'œuvre. Le célèbre architecte, tirant parti de la pittoresque situation que lui offrait une colline environnée de rochers et de précipices, a flanqué son édifice de bastions et lui a donné quelque apparence d'une forteresse. Dans le bas, un portique en bossages composé de trois arcades avec ordonnance dorique, précède une cour circulaire qui est en quelque sorte le frontispice de la composition. Cette cour conduit par deux rampes tournantes à un second perron, où se trouve une porte qui sert de point de départ et d'appui à deux nouvelles rampes aboutissant à un terre-plein en talus, premier soubassement de l'édifice. Au-dessus s'élève un autre soubassement formant une terrasse en saillie sur les cinq faces du château, dont le plan est un pentagone. Là s'ouvre la porte qui donne entrée dans la cour intérieure. Cette cour circulaire est ornée par deux rangs de portiques superposés qui forment galerie tout à l'entour. Le château se compose de deux étages et d'un entre-sol, chaque étage comportant quatre appartements qui ont tous leur dégagement sur le portique circulaire de la cour intérieure, dont la construction en bossages présente un caractère mâle et fier.

Tel était le château que Taddeo Zuccaro devait décorer de peintures où se déroulerait toute l'histoire de la maison Farnèse. Il faudrait presque un volume pour entreprendre la description de cette suite de tableaux que George Gaspard Prenner a gravée en trente-six planches in-folio. Il est d'ailleurs puéril de décrire vaguement avec la plume ce qui est décrit avec tant de précision par le burin. Ce que l'on en peut dire ici, c'est que la grandeur de l'ouvrage a eu de l'influence sur la manière du peintre, qui est devenue plus ample, plus corrégesque en bien et en mal. Ses draperies moins mesquines recouvrent ou laissent voir des formes plus pleines, plus abondantes. Ses personnages sont pour la plupart des portraits intéressants. On reconnaît parmi eux Charles-Quint, Ferdinand, roi des Romains, Philippe II, François Ier, Marguerite de Navarre sa sœur, Catherine de Médicis, Henri II et sa fille Diane, qui épousa Horace Farnèse, le pape Paul III, le pape Marcel II, Marguerite de Parme, fille naturelle de Charles-Quint, et l'historien Paul Jove, et le poëte Molza, et François de Guise, et le cardinal de Lorraine son frère, et le peintre Taddeo lui-même, et le cardinal du Bellay, que l'amitié reconnaissante de Rabelais a immortalisé, et enfin tous les Farnèse, princes, ducs, généraux, cardinaux, camerlingues, papes, tous engagés dans des actions variées.

Ici, Pierre Farnèse met en déroute les ennemis de l'Église; là Pierre-Nicolas délivre Bologne menacée d'un siége; plus loin, Guido Farnèse rétablit la paix à la suite des discordes intestines survenues à Orvieto. Tel morceau représente l'élection de Renier Farnèse comme chef des troupes de la république florentine; tel autre, l'entrée triomphante de Pierre Farnèse à Florence. Puis vient la cérémonie où Ranucio Farnèse, aïeul de Paul III, reçoit les insignes de la Rose d'Or du pape Eugène IV, qui le nomme général des troupes de l'Église; ensuite le mariage de Marguerite, fille de Charles-Quint, avec Octave Farnèse, sous les auspices de Paul III; ensuite la réception magnifique faite par François Ier à Charles-Quint, et Alexandre

[1] *In trattenimento, dovendoli poi pagar l'opere di sua mano, de le quali non che mai nulla.* F. Z.

Farnèse partant pour réprimer la sédition des Gantois. Ainsi, d'un tableau à l'autre, l'action change absolument de caractère. Des scènes pacifiques succèdent à des combats; l'œil se repose sur des pompes solennelles, après s'être arrêté sur des représentations violentes. Mais ce qui a changé surtout, c'est le style du peintre, qui est ici simplement et noblement pittoresque. Les affectations de sa première manière, celle qui tenait du Parmesan et de Michel-Ange ont disparu. L'artiste a renoncé aux allures précieuses,



LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

aux tournures recherchées, pour mettre dans sa pantomime plus de naturel, dans son dessin plus de vérité, dans l'ensemble plus de gravité et de tenue. Ses ordonnances ont quelquefois la dignité d'un Titien, par exemple le mariage d'Octave Farnèse avec Marguerite, et ce qui fait penser également à ce grand maître, c'est la présence de tant de portraits, bien étudiés, riches de costumes, et ajoutant l'expression de la vie à cette commémoration de grands faits historiques où le symbole joue naturellement un rôle considérable, et qui est en effet accompagnée d'allégories telles que la Renommée, la Religion, Bellone, la Paix.

Une particularité remarquable dans les compositions de Zuccaro, c'est qu'elles sont assez souvent prises à rebours, comme déjà nous avons eu occasion de le remarquer dans ses tableaux religieux, je veux dire que l'action principale est rejetée au fond du tableau, où elle est rapetissée par la perspective, tandis que les devants sont occupés par des figures de remplissage qui paraissent relativement colossales. C'est ainsi que le *Couronnement de Paul III* est vu de loin par le spectateur, qui est censé mêlé à la foule des assistants, tenue à distance. Il en est de même pour la composition qui représente l'*Élection de Renier Farnèse* comme général des Florentins. Le plus grand espace est réservé à des comparses, à ce qu'on appelle, au théâtre, des figurants. En revanche, d'autres morceaux sont disposés à merveille, notamment l'*Entrée d'Alexandre Farnèse à Worms*. Il est monté sur une mule richement caparaçonnée et il se présente avec sa suite à Charles-Quint et à Ferdinand, roi des Romains, qui le reçoivent aux portes de la ville. Du reste, dans ces peintures de Taddeo Zuccaro, les fonds ont une importance qu'ils n'avaient encore jamais eue, du moins dans l'École romaine. Ils sont ornés de fabriques, ils se creusent en paysages d'une végétation intermittente, mais vigoureuse. On y aperçoit des châteaux forts, des villages, des villes entières. Il est évident que la figure humaine n'est plus, comme naguère sous la main de Michel-Ange, l'unique héros de la peinture, l'acteur unique du drame. Le reste de la nature réclame sa place dans l'art du peintre romain, comme déjà il l'avait prise chez Titien et Véronèse; les animaux, les arbres, la terre, l'eau et le ciel vont servir d'accompagnement aux actions de l'homme et à ses pensées, et cette évolution qui se prépare, c'est Zuccaro qui en est dans son pays le promoteur, probablement à son insu et sans en avoir conscience. On peut dire que, dans sa personne, l'École romaine commence à ressembler à l'École de Venise, et à devenir comme elle pompeuse, riche, brillamment vêtue, remuée, pittoresque, superficielle, moins jalouse de l'expression que de l'apparat, et prête à sacrifier les sévères beautés du nu et de la draperie au frivole intérêt de l'ethnographie et du costume.

Au surplus, les faits et gestes de la maison Farnèse ne furent pas le seul thème des peintures de Taddeo à Caprarola. Restaient trois chambres à décorer, le vestiaire, la chambre à coucher, *la camera del sonno*, et la chambre dite de la Solitude. Avant qu'on y mît la main, le cardinal Alexandre Farnèse avait chargé le poëte Annibal Caro, son secrétaire, d'écrire le programme des peintures que Taddeo devrait exécuter dans la chambre du Sommeil. Annibal développa ses idées dans un *libretto* poétique, tout plein des images gracieuses de la Fable. C'étaient l'Aurore et Tithon, Céphale et Procris, les amours de Diane et d'Endymion, et le Sommeil sous la figure d'un beau jeune homme endormi, environné de songes. Il va sans dire que Taddeo, après avoir lu ce programme, n'en prit que ce qui pouvait s'adapter à ses conceptions pittoresques; mais il fut plus libre dans la chambre suivante, où il représenta, par allusion à la Solitude, le Christ prêchant dans le désert, et les hommes célèbres qui avaient aimé la retraite, le philosophe Aristote, l'empereur Charles-Quint et le dernier Sultan. En un mot, il remplit sa tâche avec esprit, avec habileté, avec dignité. Aussi Lanzi a-t-il pu dire que les voyageurs qui vont visiter Caprarola sont étonnés des talents de Zuccaro, et en reviennent toujours avec une plus haute opinion de ce peintre qu'ils ne l'avaient auparavant [1].

On pense bien que l'immense besogne que Taddeo et ses collaborateurs avaient entreprise à Caprarola ne fut pas accomplie d'une haleine. Taddeo, qui avait un vif désir de voir Florence, s'y rendit avec Tiberio Calcagni, architecte florentin, et ils y trouvèrent Vasari, qui leur fit les honneurs de la ville et prit plaisir à leur montrer les quarante-quatre grands tableaux qu'il avait peints à l'huile avec ses deux aides, en moins d'une année, dans la salle du Conseil, au Palazzo Vecchio, la même salle qui avait dû être peinte par Léonard de Vinci et Michel-Ange. Taddeo quitta Florence pour retourner à Rome, charmé de ce qu'il venait de voir. Comme il s'en était réservé le droit, Zuccaro menait de front les travaux de Caprarola avec ceux qui lui étaient confiés ailleurs. Le pape Pie IV voulant qu'on terminât la vaste chambre du Vatican

[1] Quelques-unes des peintures de Caprarola, qui avaient déjà souffert au temps où Bottari écrivait, c'est-à-dire vers 1750, furent alors restaurées et endommagées par la restauration même qu'on en fit. Quant au château de Caprarola, il est inhabité depuis longtemps, mais on le visite toujours.

appelée *Sala Regia*, donna ses ordres en conséquence au cardinal Emilio, qui avait alors la surintendance des choses d'art. Le cardinal, qui était l'ami de Vasari, lui écrivit le 3 septembre 1561 pour l'inviter à venir prendre en main la décoration de la salle; mais Vasari, qui se trouvait bien au service du grand-duc Cosme Ier et qui en recevait de très-honorables traitements, déclina poliment les offres de Son Éminence, disant qu'il ne manquait pas à Rome de vaillants peintres pour mener à bien un tel ouvrage. Le cardinal, sur cette réponse, résolut de distribuer les travaux à plusieurs peintres : il choisit Giuseppe Porta, dit Salviati, Orazio Samacchini de Bologne et Girolamo Siciolante de Sermoneta. Étonné de se voir exclu, Taddeo s'en plaignit au cardinal et n'obtint de lui qu'à force d'insistance un des moindres compartiments de la salle, un dessus de porte, où il représenta *Charlemagne rendant à l'Église romaine son patrimoine.* Lorsque le pape vint voir la décoration terminée, dit Vasari, Taddeo Zuccaro lui parut avoir surpassé les autres peintres. Mais il ne faut pas oublier que notre biographe était l'ami des Zuccari, et que suivant d'autres témoignages, ce fut Salviati qui l'emporta dans l'esprit de toute la cour. Toujours est-il que Taddeo fut chargé de deux grands morceaux, à droite et à gauche de la porte qui conduit à la Chapelle Pauline.

Depuis quelque temps déjà, l'aîné des Zuccari était privé de la compagnie et de la collaboration de son frère. Frédéric avait été appelé à Venise par le patriarche Grimani pour finir une chapelle de San Francesco della Vigna, que Battista Franco avait laissée inachevée. Après avoir orné de gracieuses figurines l'escalier du palais de Grimani, il avait commencé à fresque la chapelle de cette famille à San Francesco, la *Résurrection de Lazare* et la *Conversion de la Madeleine.* Il n'existe aujourd'hui que le premier de ces deux tableaux, le second ayant été recouvert de badigeon; mais dans notre voyage à Venise, l'église étant en réparations, nous ne pûmes voir la *Résurrection de Lazare.* Nous n'en connaissons que l'estampe gravée par Sadeler. Zuccaro y montre une certaine imagination pittoresque, du mouvement, des gestes sus par cœur, une grande importance donnée aux fonds par l'architecture et le paysage, un dessin maniéré, mais savant, et en somme les traces d'une longue étude appliquée à un mauvais style. L'*Adoration des Mages*, qui orne l'autel de la même chapelle Grimani, et qui est peinte sur dalles de marbre, suggère des observations analogues, si nous en jugeons par la gravure de Philippe Thomassin. Seulement les proportions des figures sont ici plus allongées, peut-être par le fait du traducteur. L'ordonnance a de l'ampleur et la peinture du fracas. Les plis des draperies sont cassés un peu selon le goût germanique; les airs de tête sont plus variés qu'à l'ordinaire; les fonds accidentés occupent et amusent l'œil; le tout forme un spectacle pur et simple, qui laisse l'âme tranquille et parfaitement désintéressée, comme du reste tout ce qui est sorti du pinceau de Frédéric.

Il faut dire que dans ce temps-là, en Italie, surtout à Venise, on ne demandait plus guère à la peinture qu'un plaisir purement optique. Zuccaro, accessible à toutes les influences, modifiait sa manière selon les pays où il travaillait et suivant les maîtres dont il était entouré. Si je ne me trompe, celui des Vénitiens que Zuccaro admira le plus ce fut Tintoret, et la *Résurrection de Lazare*, du peintre romain, se ressent de cette admiration. Quoi qu'il en soit, Frédéric se plaisait à Venise, qui était alors un séjour enchanteur. Malgré les lettres de Taddeo qui le rappelaient à Rome, il trouvait toujours quelque prétexte pour ajourner son départ. Il était lié du reste avec un grand artiste, André Palladio, qui justement venait de construire, pour la compagnie della Calza, un théâtre de charpente où l'on devait jouer une tragédie durant le carnaval. Le théâtre construit, Frédéric fut invité à y peindre des sujets tirés de la tragédie en répétition, et il expédia sur les murailles de bois, avec sa prestesse ordinaire, douze compositions de sept pieds chacune, dont le héros principal était celui de la pièce, Hircan, roi de Jérusalem. Cette brillante improvisation lui fit à Venise le plus grand honneur. Palladio devant aller ensuite dans le Frioul pour y fonder le château de Civitale, dont il avait dressé tous les plans, emmena Frédéric avec lui. Le peintre, après avoir dessiné là tout ce qui lui parut digne d'attention, se rabattit sur Vérone, visita cette ville et plusieurs autres de la Lombardie, et finalement vint à Florence au moment où l'on s'y préparait à célébrer en grande pompe le mariage de François de Médicis avec l'archiduchesse Jeanne d'Autriche, ce mariage dont les fêtes ont été si minutieusement décrites par Vasari. A peine arrivé, Frédéric fut présenté au grand-duc, qui lui donna

une toile à peindre pour couvrir tout le fond de la salle décorée par Vasari, et transformée en salle de spectacle. Zuccaro y représenta une chasse pleine de mouvement et de caprice, qu'il peignit en couleurs par opposition à certains morceaux exécutés en clair-obscur, et il en fut grandement félicité, *che piacquero infinitamente*.

De Florence, Frédéric fit une courte excursion à Sant' Agnolo in Vado pour y revoir ses parents, et il retourna à Rome peu de jours après la mort du pape Pie IV, survenue le 15 décembre 1565. Cette mort et celle du cardinal Sant' Angelo (Rannucio Farnèse) interrompirent les travaux de la Sala Regia et les décorations du palais Farnèse, à Rome, palais où Taddeo peignait à fresque une salle commencée par Francesco Salviati. Mais les occupations ne manquèrent point pour cela aux Zuccari. Tandis que l'aîné conduisait à la Trinité-du-Mont un grand tableau de l'*Assomption de la Vierge*, avec les Apôtres autour du cercueil ouvert, le plus jeune vaquait à une composition de *Saint Pierre en prison* que lui avait commandée le duc d'Urbin et qui est maintenant dans la galerie Pitti, à Florence. Le sujet de l'*Assomption* avait été plusieurs fois traité par Taddeo, avec beaucoup de sveltesse et dans un goût aimable et maniéré qui rappelait le Parmesan, mais avec de belles et brillantes gloires d'enfants bien agencés, bien remués. Cette fois il s'était amendé en empruntant quelque chose du style titianesque. Le groupe des Apôtres, où l'on remarque un peu de monotonie dans les airs de tête, n'est pas sans dignité ni sans ampleur. Il semble que Taddeo, passant du joli au grave, ait eu l'intention de se surpasser dans une fresque qu'il pressentait devoir être sa dernière œuvre. Avant qu'il l'eût achevée, en effet, il fut saisi d'un refroidissement dont il mourut le 2 septembre 1566, âgé de trente-sept ans et un jour.

Doué d'une imagination abondante et facile, Taddeo en abusa jusqu'à changer cette qualité en défaut. Savant dans le dessin et l'anatomie, il se défendit d'en faire montre par des accents prononcés; il usa au contraire d'une manière tempérée et moelleuse, surtout dans l'expression des nus, et il se garda bien, dit Vasari, d'imiter ce personnage qui, voulant trop bien parler la langue athénienne, fut reconnu par une jeune fille pour n'être pas Athénien, *come avienne a colui che per volere essere nel favellare troppo ateniese, fu da una donniciucola per non ateniese riconosciuto.* Sa couleur est agréable; mais ses ouvrages sans nombre manquent d'expression parce qu'ils sont faits de pratique, et ils se ressentent de la collaboration des jeunes peintres qui l'aidèrent dans toutes ses entreprises. Taddeo était sanguin, emporté et colère; il aimait les femmes avec passion mais sans scandale, et il ne voulut jamais se marier. Après la galanterie, sa plus vive inclination fut de servir ses amis. Frédéric Zuccaro fit inhumer son frère dans le Panthéon de Rome, autrement dit la Rotonde, à côté du tombeau de Raphaël, avec cette inscription hyperbolique :

Magna quod in magno timuit Raphaele, paræque
Taddeo in magno pertimuit genitrix.

C'est-à-dire « la nature qui avait craint d'être vaincue par le grand Raphaël, craignit également d'être vaincue par le grand Taddeo. »

Comme on devait s'y attendre, le soin de terminer les œuvres de Zuccarro à Caprarola, au palais Farnèse, à la Trinité-du-Mont, à la Sala Regia, fut confié à Frédéric. Après y avoir mis la dernière main, il fit pour son compte d'innombrables ouvrages à Rome. Il orna de ses peintures les églises de Santa Caterina de' Funari, des Saints Apôtres, de' Pazzarelli, sur la place Colonna, et de Santa Maria dell' Orto à Ripa, où il peignit le *Mariage de la Vierge* et la *Visitation*, l'Oratoire du Gonfalone, le Tribunal de la Rota Romana, et la maison des Morgani, au pied du Capitole, où il laissa une fresque du Parnasse avec les Muses, et une maison voisine du palais Colonna, et une autre qui fait face à l'église San Mauro de' Bergamaschi. Enfin il eut à peindre au Vatican, dans la salle des Palefreniers, *Saint Paul* et *Saint Mathieu* en clair-obscur, avec une de ces frises d'enfants et de rinceaux dont son imagination était pleine et qu'il traitait d'une main facile, sûre et vaillante, *gagliardamente*, comme disent les Italiens.

Frédéric était d'humeur voyageuse. En 1572, nous le savons en France, occupé à peindre pour le

cardinal de Lorraine, dix grandes compositions encadrées dans des ornements de stuc, et dont on a perdu



ADORATION DES MAGES.

la trace. Les Zuccari étaient connus depuis longtemps de la famille des Guise. Le duc François, lorsqu'il avait été appelé en Italie par Paul IV, en 1557, pour combattre le duc d'Albe, avait proposé à Taddeo de

venir en France décorer le palais des Guise (peut-être le château de Bar) et il avait déposé de l'argent chez un banquier pour le voyage du peintre. Mais les guerres qui désolèrent la France empêchèrent Taddeo de donner suite à son projet. Frédéric ne faisait donc que remplir, auprès des Guise, les anciens engagements de son frère. Au surplus, son voyage en France ne fut pas de longue durée. Étant passé en Flandre, il y peignit des cartons qui devaient servir de modèles dans les fabriques de tapisseries, après quoi il visita la Hollande, où il s'embarqua bientôt pour l'Angleterre. La reine Elisabeth l'accueillit avec distinction et voulut avoir son portrait de la main d'un artiste aussi célèbre. Zuccaro fit plusieurs portraits de la reine. Il la représenta, dans l'un, fantastiquement vêtue à l'orientale, au milieu d'une forêt où l'on voit un cerf; dans l'autre, en costume de parade, toute couverte de broderies, d'or et de pierreries. Elle a le teint blond, les cheveux roux, chargés de couronnes et comme poudrés de diamants. Elle tient à la main un éventail de plumes. Sa tête, où saillit un grand nez à la romaine, repose sur une vaste fraise, et son corps est perdu sous un vertugadin plus vaste encore[1]. Dans ces portraits, que nous avons vus à Hampton-Court, et chez le duc de Devonshire et ailleurs, Frédéric a montré plus d'habileté que de goût; mais il y a fait preuve d'une faculté qu'il avait héritée de son frère, celle de peindre le portrait beaucoup mieux que l'histoire.

En 1574, Vasari étant mort sans avoir fini les peintures de la coupole dans la cathédrale de Florence, autrement dite Santa Maria del Fiore, Frédéric fut invité par le grand-duc François à venir mettre fin aux travaux de Vasari. Il mit environ trois ans à cette immense besogne, dans laquelle il ne laissa rien de grand, si ce n'est la dimension de ses figures, rien qui ne fût indigne du monument qui a immortalisé Brunelleschi. Toutefois, en ce temps de maniérisme et de décadence, la coupole de Zuccaro parut excellente et il fut largement récompensé de ses peines. Rappelé à Rome par Grégoire XIII, pour décorer la voûte de la chapelle Pauline, où le terrible Michel-Ange avait peint ses dernières fresques, Zuccaro s'était mis à l'œuvre lorsqu'il se prit de querelle avec certains familiers du pape qui le traitaient sans égard et avec un air de moquerie. Piqué au vif, il composa un tableau de la *Calomnie* où figuraient en caricature, mais parfaitement reconnaissables, et avec des oreilles d'âne, les courtisans dont il voulait se venger, et il eut l'audace d'exposer ce tableau sur la porte de l'église Saint-Luc, le jour même de la fête du saint, qui attire dans cette église un immense concours de peuple. Le pape, informé de l'émotion produite par le tableau de Frédéric, en conçut une si violente colère, que celui-ci n'eut que le temps de s'enfuir. Cette *Calomnie*, dit Baglione, n'est pas la même qu'il peignit en détrempe d'après la *Calomnie* d'Apelle décrite par Lucien et qui a été gravée par Corneille Cort[2].

Dans sa fuite, Zuccaro se dirigea sur Venise, où il avait laissé des amis. Les décorations du palais ducal, interrompues par la guerre des Vénitiens contre les Turcs, avaient été reprises depuis et brillamment conduites par Véronèse, Tintoret, les Bassan, Palma le jeune, Vicentino et les autres. La réputation de Zuccaro était si grande qu'on lui donna une part, à lui étranger, des peintures que tant de Vénitiens pouvaient exécuter alors aussi bien que lui, et quelques-uns beaucoup mieux. Le compartiment qui lui échut dans la salle du Grand Conseil est celui qui est contre la porte de la Quarantia civil Nuova. Il y a représenté l'empereur Barberousse, prosterné aux pieds du pape Alexandre III, dans la basilique de Saint-Marc. C'est une peinture d'apparat qui n'augmente pas et ne diminue pas non plus la beauté de la salle, et qu'il faut placer, comme mérite, au niveau des Vicentino, des Bassan, des Dominique Tintoret, des Giulio del Moro, mais au-dessous, bien entendu, des Jacques Tintoret et des Véronèse, qui font resplendir le soffitte de cette salle prodigieuse. Le tableau est signé *Federicus Zuccarus. F. An. Salu.* 1582: *Perfecit An.* 1603.

[1] A pale Roman nose, a head of hair loaded with crowns, and powdered with diamonds, a vast ruff, a vaster fardingale and a bushel of pearls, are the features by which every body knows at once the pictures of queen Elisabeth. *Horace Walpole.*

[2] Cet autre tableau était au dix-septième siècle entre les mains des ducs Orsini di Bracciano. Baglione, *le Vite de' Pittori, Scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, fino ai tempi di papa Urbano VIII nel 1642, in Napoli, MDCCXXXIII.*

La colère du pape Grégoire XIII avait eu le temps de s'apaiser ; il redemanda Zuccaro et le fit revenir à Rome pour qu'il terminât les fresques de la chapelle Pauline. La voûte et les soubassements de la chapelle furent peints, en effet, par Frédéric, mais ces fresques périrent presque entièrement quelques années plus tard, détruites par le feu qui se déclara dans la chapelle un jour qu'elle était illuminée pour la prière de quarante heures.

Que de relatif dans la gloire ! et comme il est vrai de dire que toute renommée est sujette à révision.



BAPTÊME.

durant au moins un ou deux siècles ! Zuccaro eût été un Michel-Ange, un Raphaël, qu'il n'aurait pas eu plus de réputation ni plus de succès. Sous le pontificat de Sixte-Quint, le roi d'Espagne Philippe II fit appeler Frédéric à Madrid. L'artiste partit le 16 septembre 1585 et il fut reçu à la cour d'Espagne avec de grands honneurs. Il s'agissait pour lui de tableaux qui devaient orner l'église de l'Escorial. Lorsque nous visitâmes, en 1862, ce monastère imposant et sinistre, nous vîmes au maître-autel du temple, *templo*, plusieurs tableaux, la *Flagellation* et le *Christ à la Colonne*, *l'Assomption*, la *Résurrection* et la *Descente du Saint-Esprit*, qu'on nous dit être de Zuccaro et qui étaient encastrés dans les entre-colonnements du retable, au second et au troisième étage de l'édifice, car ce retable est un édifice. Ces morceaux nous

parurent aussi estimables que ceux de Pellegrino Tibaldi qui décorent le premier et le second étage. Du reste, ils ont été jugés dignes de rester à leur place, et il n'en est pas de même des autres ouvrages exécutés par Zuccaro pour la même église, qui sont *l'Adoration des Mages* et *l'Adoration des Bergers*. Ces tableaux devaient occuper la droite et la gauche du tabernacle dans le maître-autel. Lorsque le peintre les eut finis, il les montra au roi avec orgueil, en lui disant : « *L'art ne saurait aller au delà ; ces peintures peuvent être vues de loin comme de près.* » Philippe II ne répondit rien ; mais après une longue contemplation, il demanda si c'était bien des œufs que l'artiste avait représentés dans un panier offert par un des pasteurs à l'enfant Jésus. Sur la réponse affirmative de Zuccaro, le roi fit observer qu'il était invraisemblable qu'un berger, réveillé au milieu de la nuit et arrivé haletant, eût pu réunir une pareille quantité d'œufs. Cette remarque niaise fut naturellement applaudie par les courtisans qui entouraient le roi ; mais elle dut paraître ce qu'elle était à un homme qui, après tout, était un artiste éminent. Toutefois, pour ne pas blesser le peintre, on plaça sur le retable ses deux *Adorations*. Mais bientôt après l'avoir congédié de la façon la plus honorable, le roi donna ordre que ces tableaux et le *Martyre de saint Laurent*, qui était également de Zuccaro, fussent enlevés du maître-autel et remplacés par ceux que l'on commanderait à Pellegrino Tibaldi de Bologne, et qui, en effet, décorent aujourd'hui le retable.

La manière de Frédéric, qui avait quelque peu changé, fut trouvée sèche et déplut aux Espagnols. Aussi, quand il eut quitté l'Espagne, comblé de présents, il eut le déplaisir d'apprendre que ses tableaux avaient été soumis par le roi aux retouches de Juan Gomez.

Revenu à Rome avec des sommes d'argent considérables, Frédéric y fonda l'académie de Saint-Luc, pour laquelle Girolamo Muziano avait déjà obtenu un bref de Grégoire XIII, qui fut confirmé par Sixte-Quint ; il fut élu le premier, prince de l'Académie, et reconduit en triomphe à sa demeure. Fastueux et prodigue, Zuccaro se bâtit une belle maison sur le mont Pincio, au commencement de la strada Gregoriana, près la Trinité-du-Mont ; il la peignit tout entière de sa main et il y consacra une grande salle aux séances de l'Académie et aux études des élèves. Les dépenses inconsidérées auxquelles l'avait entraîné la construction de cette maison le forcèrent à travailler encore pour les églises de Rome, notamment pour Santa Prassede, Santa Sabina et le Gesù, et d'adopter une manière expéditive et strapassée au lieu de la manière précieuse et finie dont il avait usé en Espagne. Cependant le goût des voyages lui étant revenu, il se remit en route pour Venise, et il s'y trouvait, comme il nous l'apprend lui-même, en 1603, occupé à retoucher et à perfectionner le tableau de *Barberousse aux pieds du Pape* qu'il avait peint vingt et un ans auparavant, dans la salle du Grand Conseil, au palais ducal.

En 1604, Zuccaro était à Pavie ; en 1605, il faisait halte à Mantoue pour y publier un opuscule rimé en tercets, aujourd'hui introuvable, sous le titre : *Lamento della Pittura e Lettera ai principi e amanti del Disegno* (Lamentation de la Peinture et Lettre aux princes et amis des arts). Les années suivantes, il visitait Parme, Milan, Turin. Il s'arrêta quelque temps dans cette dernière ville pour y faire imprimer un petit traité de peinture qu'il avait composé sans doute afin de rivaliser avec Vasari, *l'Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*. Il y exposait des spéculations transcendantales dans un style obscur, hérissé de pointes, aussi entortillé, aussi incorrect que celui de Vasari est élégant, simple et clair. Lanzi signale comme une ridicule bouffissure, *pinguedine*, le titre du chapitre XII, ainsi conçu : *Che la filosofia e il filosofare è il Disegno metaforico similitudinario ;* ce qu'on pourrait traduire : « que la philosophie et le philosopher sont le dessin métaphorique similaire. »

Encouragé sans doute par sa propre admiration, et désormais possédé de la manie d'écrire, Zuccaro se trouvant à Bologne en 1608, y publia un nouveau livre, qui était la relation de son voyage, *Il passagio per l'Italia*, in-4°. De là il se rendit à Lorette, et comme il faisait ses dévotions dans la Santa Casa, il fut reconnu par le chevalier Roncalli dalle Pomerance, qui peignait alors la coupole de l'église. Frédéric, comblé d'honneurs et d'attentions, resta quelque temps auprès du chevalier, après quoi, voulant revoir Sant' Agnolo in Vado, son pays natal, il se dirigea sur Ancône, avec une lettre de recommandation de Roncalli pour un gentilhomme de cette ville, qui reçut l'illustre peintre avec une parfaite courtoisie. Mais

comme il commençait à se reposer de ses voyages et de ses fatigues, il tomba malade et mourut chez son hôte, en 1609, à l'âge de soixante-six ans. Il instituait, par fidéicommis, son héritière universelle l'Académie de Saint-Luc, pour le cas où ses héritiers mourraient sans enfants.



MORT DE JÉSUS (Cathédrale de Reims).

Peintre inégal, mais toujours plus ou moins maniéré, Frédéric Zuccaro arriva au moment où se prononçait la décadence, et l'on peut dire qu'il fut un de ceux qui contribuèrent le plus à la précipiter. L'art devint dans ses mains une sorte de rhétorique, aux phrases sonores et insignifiantes, et la peinture en fut réduite à n'être plus qu'un plaisir optique, obtenu par des combinaisons de lignes et de couleurs. de lumières et d'ombres, dont la figure humaine est le prétexte autant que la cause. Son style fut un

simple vêtement d'érudition; encore cette érudition était-elle puisée, non pas dans Raphaël, dont les Zuccari se croyaient naïvement les continuateurs, mais dans le maniérisme d'ailleurs élégant que Michel-Ange d'un côté, Corrége de l'autre, avaient produit par leur souveraine influence. On a dit de Taddeo et de Frédéric qu'ils avaient été les Vasari de l'École romaine. Rien n'est plus vrai. Habiles, ils le furent l'un et l'autre à un haut degré, et ce qui prouve combien était vicieuse leur méthode de peindre constamment de pratique, avec des provisions de légers croquis et de souvenirs, c'est que toutes les fois qu'ils se rapprochèrent de la nature pour peindre ou dessiner des portraits, ils furent tous les deux bien supérieurs à eux-mêmes, le premier dans ses décorations du château de Caprarola, le second dans les charmants portraits aux crayons rouge et noir que l'on rencontre si souvent de sa main, quand on visite les collections publiques et privées. Non, la grâce superficielle de l'esprit ne suffit pas au peintre, et l'étude de la nature ne suffit pas non plus à rendre ses œuvres intéressantes, s'il n'y apporte une volonté profonde et une âme intriguée fortement par les spectacles de la vie, ou intérieurement émue de ses propres pensées.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

TADDEO ZUCCARO.

Le Musée du Louvre ne renferme aucune peinture de Taddeo Zucchero, mais on n'y compte pas moins de quatre-vingt-neuf dessins du maître et treize d'après lui.

Ces dessins ne sont pas exposés dans les salles du premier étage, ouvertes au public, à l'exception d'un seul, qui représente l'*Empereur Charles-Quint se prosternant devant le pape Paul III*. Ce dessin est à la plume et au crayon; c'est la première pensée d'une composition peinte par Taddeo au château de Caprarola. Les figures sont plus nombreuses que dans la fresque.

A Paris, dans le cabinet de M. Paul de Saint-Victor, notre éminent confrère, on voit le tableau original de Taddeo Zucchero que nous avons fait graver pour cette Notice : l'*Adoration des Mages*. Ce tableau, peint sur cuivre, est de la grandeur d'un in-folio. Il est exécuté avec un esprit rare et avec toute la délicatesse que demandaient les proportions de l'œuvre; la couleur en est transparente, légère, et les fonds sont d'un peintre d'histoire qui s'est complu un instant au paysage.

FLORENCE, MUSÉE DES OFFICES. — *Diane chasseresse.* — Le portrait de l'artiste.

ORVIETO. — Dans la cathédrale, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm.*

Ce tableau a été gravé à Rome par Philippe Thomassin.

PLAISANCE. — Dans l'église de Saint-Sixte, une *Vierge.*

PALAIS DE CAPRAROLA, près de Rome. — Quantité de fresques, dont nous avons parlé dans la Notice, entr'autres l'*Entrée de Charles-Quint à Paris.*

ROME, au Vatican. — Dans la vieille salle des Palefreniers, des figures allégoriques de Vertus avec des enfants dans une frise et sur un frontispice.

Dans la Sala Regia, *Charlemagne investissant l'Église de son patrimoine.*

Autour de la porte qui mène à la chapelle Sixtine, deux figures colossales de Vertus assises, peintes en clair-obscur.

On trouve encore des fresques de Taddeo à Rome, dans l'église des Orfévres, *degli Orefici;* dans le palais Ottoboni; dans le palais dit la Vigne du pape Jules; dans l'église San Marcello al Corso, et dans l'église Santa Sabina, sur le mont Aventin.

PALAIS PITTI. — *Sainte Marie-Madeleine portée au ciel.*

HAMPTON-COURT. — *L'Offrande des Bergers.* — L'authenticité de ce tableau a été contestée.

MUSÉE DE RENNES. — Étude de femmes et d'hommes effrayés. — Étude de costume. — *Saint Marc.* — *Prise d'habit.* — *Crucifiement de saint Pierre.* — Une Femme versant de l'eau. — Un Enfant. — Dessins.

VIENNE. — La *Flagellation du Christ.*

Taddeo Zucchero a eu, comme son frère, beaucoup de graveurs. Voici l'indication des principales estampes gravées d'après lui :

Jésus-Christ célébrant la Cène avec ses Apôtres, gravé au burin en 1575 par Aliprando Caprioli. Ce tableau était peint, « à ce que je crois, » dit Mariette, dans l'église della Consolazione, à Rome.

C'est le tableau que Jacques Matham a gravé aussi sous le titre des *Noces de Cana.*

Jésus-Christ au jardin des Oliviers, gravé au burin par Jacques Matham, d'après une fresque peinte au même lieu.

Le Christ à la Colonne, gravé au burin par Chérubin Al-

bert en 1574, peint dans le même lieu, c'est-à-dire dans l'église della Consolazione.

L'Ascension de la Vierge en présence des Apôtres, gravée au burin par Aliprando Caprioli, en 1577, d'après un tableau qui paraît être celui de la Trinité-du-Mont, à Rome.

La Conversion de saint Paul, gravée au burin par Chérubin Albert, d'après le tableau qui est à Rome, dans l'église San Marcello, tableau que d'autres attribuent à Frédéric Zuccaro.

Le Martyre de saint Paul, gravé au burin par Aliprando Caprioli.

VENTE MARCHAND, 1779. — *Jésus guérissant un paralytique*, petit tableau ovale, 90 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1836. — *La Mort de la Sainte*, 15 scudi 1/2.

VENTE MALFAID, Lille, 1864. — Le *Couronnement de la Vierge*, 610 fr.

FEDERIGO ZUCCARO.

Le Musée du Louvre ne possède rien non plus de Frédéric Zuccaro, du moins en fait de peintures; mais en revanche on y conserve quatre-vingt seize dessins de ce peintre et un d'après lui.

Le dessin de Frédéric, et particulièrement ses portraits, étant ce qu'il y a de plus curieux dans ses œuvres et de plus recherché par les amateurs, nous donnons ici la description publiée par M. F. Reiset de ceux qui sont exposés dans les salles du premier étage, au Louvre, au nombre de onze.

Intérieur de la chapelle Saint-Laurent à Florence. — On y voit onze artistes occupés à travailler, d'après les statues de Michel-Ange.

Dessin à la pierre noire et à la sanguine ; 20 centimètres de hauteur sur 26.

Intérieur de la même chapelle. — Plusieurs personnes contemplent les peintures de Michel-Ange. Parmi ces personnes, on remarque principalement un artiste debout et vu de face, la tête levée et dessinant, qui paraît être Federigo Zucchero lui-même.

Dessin à la pierre noire et à la sanguine; 18 centimètres de hauteur sur 26.

Portrait de Taddeo Zucchero. — Il est vu en buste et de trois quarts, retenant d'une main son manteau.

Dessin aux crayons rouge et noir, de 17 centimètres de haut sur 11 centimètres de large. Il provient de la collection Baldinucci.

Le portrait est entouré d'une bordure ovale que supporte une tête de chérubin.

Portrait d'homme vu de face et jusqu'aux genoux, posant sur une table sa main droite, sur laquelle est passé un chapelet.

Dessin à la pierre noire et à la sanguine, mesurant 18 centimètres de haut sur 12 de large.

On y lit l'inscription suivante : *D° Tiberio di Zanobi C... fiorentino a Vall' ombrosa a 10 d'agosto 1576.*

Portrait d'homme vu de face et à mi-corps. — Il porte barbe et moustache ; ses cheveux sont rares. Un manteau à col rabattu couvre ses épaules; sa main droite est posée en avant sur une table.

Dessin aux crayons rouge et noir, provenant de la collection Baldinucci. Il mesure 21 centimètres sur 17.

Deux dessins sur une feuille :

1° *Portrait de jeune fille* à mi-corps et de trois quarts, tournée vers la droite et posant la main sur une table. Un jeune garçon, derrière elle à gauche, riant et la montrant du doigt.

Ce dessin est aux crayons rouge et noir. La feuille a 20 centimètres de haut sur 17 de large.

2° *Portraits de deux jeunes filles* vues de face, à mi-corps ; toutes deux sont assises ; l'une d'elles tient un livre.

Dessin provenant de la même collection; il est aussi aux crayons rouge et noir, et il a les mêmes dimensions que le précédent.

Buste de femme, tournant la tête de face et regardant en bas, vers la gauche; la bouche est entr'ouverte. Le buste est indiqué seulement et vu de profil.

Dessin à la sanguine et à la pierre noire, mesurant 15 centimètres de hauteur sur 13 de large.

Étude de deux chiens, l'un debout et de profil, l'autre couché et vu par derrière. Dans le bas du dessin, études séparées de deux têtes de chien.

Dessin à la sanguine et à la pierre noire ; 22 centimètres de haut sur 15 de large.

Deux chiens lancés au galop. — Ils sont vus par derrière. Ils ont été dessinés par Zuccaro d'après un ancien maître flamand.

Ce dessin est comme le précédent et mesure 19 centimètres sur 13.

Sainte Catherine agenouillée. — Elle a les mains jointes et va recevoir la mort de la main d'un bourreau, qui est debout près d'elle et tient son épée. Sur le second plan, à gauche, plusieurs personnages à cheval ; à droite, la sainte près de la roue ; au verso, contre-épreuve d'une composition représentant la tour de Babel.

Dessin à la pierre noire et à la sanguine, mesurant 22 centimètres de haut sur 16 de large.

L'original de ce dessin fait partie du fameux bréviaire des Grimani, conservé à la Bibliothèque Saint-Marc, à Venise. Nous avons parlé de ce fameux bréviaire dans notre ouvrage sur Venise, *Notes au crayon*, Paris, Hachette et Renouard, 1857.

Une Sibylle. — Elle montre dans le ciel entr'ouvert la Vierge à un roi agenouillé et tenant l'encensoir. Plusieurs figures d'hommes et de femmes debout complètent la composition. Dans le fond, divers monuments d'architecture gothique.

Ce dessin est fait comme le précédent et porte 22 centimètres sur 16.

Il est aussi répété d'après celui qui orne le bréviaire Grimani, et il provient de la collection Jabach.

Le Sommeil d'Antiope, dessiné à la pierre noire et à la sanguine par Frédéric Zuccaro, d'après le beau tableau du Corrége qui est au Louvre et qui fut vendu au roi Louis XIV par Jabach.

Ce précieux morceau appartenait, du temps de Zucchero, aux ducs de Mantoue.

Frédéric Zucchero a été gravé beaucoup plus que des maîtres qui lui sont supérieurs ; cela s'explique par sa grande réputation, à laquelle du reste ses graveurs ont à leur tour contribué.

On a d'après lui les estampes qui suivent :

L'Adoration des Mages, gravée au burin par Corneille Galle. « C'est du bon Galle et de ses commencements, » dit Mariette.

Le même sujet, de composition différente, gravé au burin, à Rome, par Philippe Thomassin, en 1613, d'après un dessin du tableau qui est à Venise, dans l'église San Francesco della Vigna.

L'estampe est un peu différente de celle gravée par Just Sadeler, d'après le même tableau.

Sainte Madeleine convertie par Jésus-Christ, tableau gravé au burin par Aliprando Caprioli. *F. Zuccaro inve.* et

au-dessus la marque du graveur : *Ph. et Jo. Turpin excud. Rome, 1599.* Mariette en possédait le dessin.

Saint Eustache rencontrant un cerf qui porte le crucifix sur son bois et se convertissant à la vue de ce miracle, gravé au burin par Cherubino Alberti.

Le même saint se faisant baptiser avec sa famille, gravé au burin à Rome, par Diane Mantouan, en 1578.

Ces deux sujets avaient été peints par F. Zucchero sur la façade d'une maison, près de la douane, à Rome.

Saint Laurent et saint Sixte, accompagnés de saint Pierre et saint Paul, adorent sur la terre Jésus-Christ, qui couronne la Vierge dans le ciel; gravé au burin par Corneille Cort en 1576, d'après le tableau qui est au maître-autel de l'église Saint-Laurent in Damaso, à Rome.

Des personnes de diverses conditions s'efforcent d'arriver à la Vertu, en se glissant le long des cordes qu'elle leur tend. Gravé au burin par Corneille Blaemaert.

Cette gravure a été faite pour le livre intitulé : *Documenti d'amore.*

La Calomnie accusant devant un prince ignorant et vicieux un artiste innocent. Pièce allégorique, gravée par Corneille Cort en 1576, d'après un tableau de Frédéric Zucchero, fait à l'imitation de celui d'Apelle.

Ce tableau est différent de celui qui pensa causer la ruine entière du peintre et dont nous avons parlé dans la Notice ci-dessus.

Florence, Musée des Offices. — *L'Age d'or.* — *L'Age d'argent.* — Portrait d'homme. — Le portrait de l'artiste.

Palais Pitti. — Portrait de Guidobaldo, duc de Montefeltro.

Saint Pierre délivré de prison par l'ange.

Milan, Musée Brera. — *Jésus descendu dans les limbes.* — Le Christ, nu jusqu'à la ceinture, est posé sur une pierre, tenant d'une main sa croix avec la bannière, de l'autre tirant à lui le vieux Tobie, reconnaissable au poisson que tient son jeune fils. Un homme prosterné baise les pieds du Sauveur. Au premier plan, Adam et Ève nus et à genoux.

Rome. — Dans la chapelle Pauline, au Vatican, sont des fresques de Frédéric Zucchero, mais très-effacées.

Dans la Sala Regia, les figures de l'abbé Ugon et de la comtesse Mathilde, peintes à fresque et terminées par Frédéric, après avoir été commencées par Taddeo.

Dans la même salle, la Prise de Turin sous le pontificat de Paul III et l'Absolution donnée à l'empereur Henri IV par Grégoire VII.

Dans la salle des Palefreniers, des enfants dans une frise et des figures de Vertus dans le frontispice au-dessus des niches, et quelques peintures d'histoire, notamment les *Martyrs des Apôtres* en grisaille jaune.

Dans la chapelle de l'appartement dit de Pie V, une coupole peinte à fresque et représentant la *Chute de Lucifer* et des mauvais anges, et dans le tambour de la coupole, quatre morceaux tirés du livre de Tobie.

Dans les appartements du Belvédère, quelques sujets tirés de l'Ancien Testament, avec des Termes de grandeur colossale.

Dans le jardin du Vatican, au Casino de Pie IV, des peintures, aujourd'hui décolorées, décoraient de figurines et de grotesques la loge fermée.

Au même lieu, une chambre contiguë à celle décorée par Santi di Tito.

Dans l'église San Lorenzo in Damaso, *saint Laurent, saint Sixte*, avec les saints Pierre et Paul, adorent Jésus-Christ, qui couronne la Vierge dans le ciel.

Dans l'église de la Trinité-du-Mont se trouve l'*Ascension de la Vierge*, peinte à fresque par Taddeo, et terminée par Frédéric.

Dans l'église della Consolazione, le *Crucifiement* et d'autres faits de la vie de Jésus-Christ.

Dans le palais Mattei, des peintures en camaïeu relatives à l'histoire de Furius Camillus, plus la décoration de deux chambres.

Dans l'église Santa Maria dell' Orto, l'*Assomption de la Vierge*, peinte sur le mur d'une chapelle, plus des fresques sous la couverture de la tribune.

On trouve encore des ouvrages de Frédéric à San Filippo di Neri, à San Sisto Vecchio, à San Biagio della Fossa, à la Trinité-du-Mont, à San Marcello, à Santa Maria di Loreto, à Santa Prasseda, au Gesù, à Sant' Eustachio, à Santa Catarina de' Funari, à San Nereo.

Pavie. — Au collége Borromée, fresques relatives à l'histoire de saint Charles.

Venise. — Dans le Palais ducal, salle du Grand-Conseil : l'*Empereur Barberousse en présence du pape Alexandre IV.*

Angleterre, Hampton-Court. — La *Reine Élizabeth* (exposé à Manchester en 1857). — Le *Portier de la reine Élizabeth.* — La *Calomnie.*

Scottish Corporation. — *Marie-Stuart.*

Collection du comte de Carlisle. — *Thomas Howard*, quatrième duc de Norfolk.

Collection du marquis de Lothian. — *Sir Philip Sydney.*

Collection du comte de Yarborough. — *Sir William Pelham.*

Collection du capitaine Carew. — *Sir George Carew*, comte de Totness.

Collection de sir Brook W. Bridges. — *Thomas Radclyffe*, comte de Sussex.

Collection du duc de Devonshire. — La *Reine Élizabeth*, couronnée, un éventail à la main.

Collection de sir J. Salisbury Trelawny. — *Sir Jonathan Trelawny* (1599).

Collection de M. W. B. Stopford. — *Lady Hunsdon. Henry Carey, Lord Hunsdon* (1591).

Collection du marquis de Bath. — *Robert Dudley*, comte de Leicester.

Collection du marquis de Salisbury. — La *Reine Élizabeth.* — *Thomas Cecil*, comte d'Exeter. — *Robert Cecil*, comte de Salisbury. — *Lady Burleigh.*

Vienne. — *La Vierge, l'Enfant Jésus* et *Saint Jean-Baptiste.*

Vente Crozat, 1741. — Dix-huit dessins d'après les plus célèbres tableaux du Corrége, preuve de la singulière estime que faisait de ce grand peintre Frédéric Zucchero, 64 liv.

Paris. — Imp. POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.



École Italienne. *Histoire, Chasses, Batailles.*

ANTONIO TEMPESTI ou TEMPESTA

NÉ EN 1555. — MORT EN 1630.



Il écrit lui-même son nom *Tempesti* dans un engagement signé de sa main sur un dessin appartenant au Musée du Louvre, et mentionné par M. F. Reiset, dans sa *Notice des Dessins*. Nous appellerons donc Tempesti ce peintre-graveur d'une fécondité sans égale, qui fut débordé par le torrent de ses idées, et qui a rendu son nom célèbre dans toute l'Europe, par les quinze cents estampes dans lesquelles il a exprimé, d'une pointe fiévreuse, les pensées qui l'obsédaient. *Pensées* n'est peut-être pas le mot juste, car Antonio Tempesti fut un de ces artistes de décadence, en qui la réflexion le cède à l'emportement de la pratique, et chez qui l'esprit, après avoir conduit la main, est bientôt entraîné par elle à son tour.

Le genre des batailles était celui qu'il préférait, parce que l'imagination y a plus de part que l'étude et que la composition peut y être improvisée et l'exécution surmenée. Il tenait ce goût de son premier maître, le Flamand Stradan, qui avait peint à Florence des batailles pour le grand-duc dans le Palais vieux. Son second maître fut Santi di Tito, qui était un grand faiseur, et qui dut trouver dans ce bouillant jeune homme un collaborateur précieux. Au sortir de chez Santi, Antonio se mit en société avec Cigoli, et quelque temps ils travaillèrent ensemble. A l'âge d'environ vingt ans, c'est-à-dire vers 1575, car il était né en 1555, Tempesti quitta Florence pour aller chercher fortune à Rome. Il y arriva sous le pontificat de Grégoire XIII, qui prenait plaisir à faire décorer certaines Chambres du Vatican, et qui voulait notamment orner de peintures les Loges qui sont au-dessus de celles que Raphaël avait déjà peintes. Antonio fut employé dans la grande galerie et dans les Loges. Il y peignit entre autres choses la translation du corps de saint Grégoire de Naziance,

et il couvrit de fresques en camaïeu jaune la voûte de la grande galerie. Il fit ensuite dans la vieille salle des Suisses d'autres camaïeux représentant la *Renommée* et l'*Honneur*. Tout cela fut peint dans la verve de la jeunesse, avec une vivacité qui étonna tout le monde, et lui valut des travaux considérables, d'abord au château de Caprarola, que les Zuccari n'avaient pas fini de décorer, ensuite au palais Bagnaja, près de Viterbe, et il revint de ces excursions riche d'estime et d'argent. Avec sa facilité extraordinaire, il put suffire aux nombreuses commandes qui lui venaient de toutes parts, peindre le *Massacre des Innocents* et la *Madone des Sept Douleurs* pour San Stefano Rotondo, la légende de saint Laurent pour l'église Saint-Jean-des-Florentins, et quantité de batailles, d'arabesques et de sujets de pure invention, dans les palais du marquis Giustiniani et du marquis Santa Croce.

Mais où il se distingua le plus, ce fut au palais des Bentivogli, qui a passé depuis aux Rospigliosi et qui est situé, à Rome, sur le Quirinal. Il nous souvient d'avoir vu dans ce palais, où l'on va surtout admirer l'*Aurore* du Guide, les deux frises de Tempesti qui courent le long de la loge. Elles représentent, l'une la calvacade du pape, l'autre la calvacade du sultan. Ces chevauchées à grand apparat forment un ornement plein de richesse et de magnificence, et rendu encore plus magnifique et plus riche par les superbes habits que portent le pape et sa suite, et par les costumes en usage à la cour du Grand Turc. On peut voir les gravures de ces *Calvacades*, exécutées à l'eau-forte et au burin par Tempesti lui-même, et qui sont au nombre de ses meilleures. Ici défilent des vizirs, des pachas, des janissaires, en ces uniformes variés dont nous avons vu les innombrables échantillons dans le Musée de Constantinople, adaptés à des statues de cire coloriées; là se déploie toute la cour pontificale : c'est une procession sans fin de trompettes, de massiers, de palefreniers, de gentilshommes, de protonotaires et de prêtres. Puis viennent les monsignori, les cardinaux, le camerlingue, et enfin Sa Sainteté, coiffée, non de la tiare, mais d'un chapeau rond à larges bords. L'artiste était là, du reste, dans son élément, car rien ne lui était plus familier que la connaissance du cheval, et il l'a bien montré dans ses estampes; mais il s'était formé dans sa tête une certaine idée du cheval, qui sans cesse revenait sous son crayon ou sous sa plume. Son type de cheval est assez lourd; il est bien construit, mais grossièrement; le corps est ramassé, ce qui fait paraître la tête relativement un peu forte. Les jointures sont épaisses, les boulets gros, les sabots pesants. Ce cheval, malgré tout, n'est pas vulgaire; il a, par ses allures fières et son ardeur, un caractère plutôt héroïque. Il en est de même des animaux que Tempesti a groupés dans son estampe de la *Création* et dans une autre pièce inventée et gravée par lui : *Orphée charmant les bêtes féroces*. Il faut croire que Tempesti eut à sa disposition tout un jardin zoologique, car il a réuni là tous les animaux sauvages, lion, tigre, panthère, éléphant, hippopotame, chameau, girafe, chamois, bouquetin, cerf, sans parler du renard, de la belette, du cheval, du chien, de la chèvre, du mouton, et des oiseaux du ciel, et des poissons de la mer. La mer est, en effet, représentée baignant les rivages du paradis terrestre. Et tous ces animaux, bien qu'étudiés une première fois sur nature, ont une certaine tournure sauvage, une rudesse primitive dans laquelle il y a peut-être plus de style que dans la vérité pure et simple. Tout ce que fait Tempesti en ce genre est le contraire du banal, et là où d'autres eussent représenté une ménagerie, il nous donne, lui, une idée grossière de l'antique Eden.

Tant qu'il n'avait à dessiner ou à peindre que des figures humaines, il ne montrait que les défauts de sa manière. Ses suites d'estampes sur la vie et les miracles de saint Benoît, les 160 pièces qu'on a gravées d'après lui sur les Évangiles, et l'histoire de l'Ancien Testament en 220 pièces, la légende de saint Antoine, la guerre des Romains contre les Bataves, les illustrations de la *Jérusalem délivrée* — je ne parle pas de l'histoire des sept infants de Lara, en 40 planches, dont les dessins sont d'Otto Venius, — et tous les sujets dans lesquels les animaux n'ont à jouer aucun rôle, présentent je ne sais quoi de sauvage, comme si elles étaient imaginées et burinées par un barbare qui aurait dégrossi son ignorance, ou par un artiste savant qui serait redevenu barbare. Cela tient peut-être à la brutalité des moyens mis en œuvre par le peintre-graveur. Après avoir sabré ses tailles d'une main rude, rapide et sûre, sans s'inquiéter de la propreté du travail et en les croisant presque à angles droits, il les fait mordre à outrance, de manière à n'avoir que peu de temps à y mettre pour les raccorder au burin. Peu soucieux des demi-teintes, il passe trop brusquement du blanc au

noir, de telle sorte que lorsque sa planche est usée ou que ses épreuves sont tirées lourdement, les ombres en sont ténébreuses et prêtent un air d'apparition nocturne à ses chasses et à ses combats de cavalerie.

Les batailles et les chasses, voilà les sujets favoris de Tempesta et ceux où il excelle, et bien que les épisodes en soient très-variés, il est un point sur lequel toutes ses compositions en ce genre sont uniformes. Toujours il y place sur le devant un gros cheval, vu de poitrail ou de croupe, qui tantôt se cabre, tantôt piaffe, tantôt se précipite à fond de train. Le premier plan est ainsi occupé par ce grand cheval, qui en laisse vide toute une moitié et qui sert de coulisse à la perspective. Il est évident que toutes ces chasses au cerf, au sanglier, au lièvre, au héron ou aux bécassines, ont été exécutées de pratique et imaginées plutôt qu'étudiées



EUSTACHE LORSAY D. TEMPESTI P. J. GUILLAUME S.

LA CHASSE.

sur le fait. Cette méthode produit des résultats plus agréables peut-être que ne le seraient les scènes que le peintre a composées en s'inspirant plus directement de la nature, en dessinant sur les lieux mêmes. Il est certaines choses qui en peinture ne peuvent être faites que de mémoire, et les *chasses* sont de ce nombre ainsi que les *batailles*. La mémoire a même cela de bon qu'elle idéalise les événements qui l'ont frappée, en élaguant les détails inutiles et insignifiants, pour ne rappeler à l'esprit que les traits essentiels d'un mouvement, l'aspect principal d'une figure, le caractère dominant d'une action quelconque. Mais encore faut-il que cette vérité dominante se retrouve dans les compositions du peintre, qui les reconstruit après les avoir observées. Or, il arrive à Tempesti de perdre une partie de ses souvenirs et d'y suppléer alors par des figures et des mouvements de convention, par ce qu'on appelle des *poncifs*. Toutefois, je trouve pour ma part une saveur étrange dans ces *chasses*, qui paraissent plutôt des évocations que des imitations, car il semble qu'elles se passent dans les temps de la chevalerie du moyen âge italien, et qu'elles ont pour théâtre ces pays agrestes, et même un peu

sauvages, que peignaient, avec des bleus crus et des verts intenses, les Paul Bril, les Breughel, les Fouquières. Quant aux *batailles* de Tempesti, elles sont épiques par l'intention et brutales par le style. La violence des coups, l'énergie et l'élan des cavaliers, le tapage que font les vaincus et les vainqueurs, les chevaux éventrés, les soldats égorgés, tout cela par un brusque passage de la lumière à l'ombre, fait ressembler les *batailles* de Tempesti à celles de Jules Romain. Elles ont aussi cela de particulier qu'elles sont plus antiques, dirai-je, que celles de Polydore ; elles remontent plus haut que les combats de la colonne Trajane ; elles reportent l'esprit à des temps reculés, dont le peintre n'a pu restituer le caractère que par la furie d'une imagination abandonnée à elle-même et naturellement portée à un héroïsme barbare. Du reste, les casques, les cuirasses, les bastes, les épées, ont chez lui une physionomie romanesque plutôt qu'elles n'accusent l'exactitude archéologique.

On ressent les mêmes impressions en parcourant les suites de gravures relatives aux *Métamorphoses* d'Ovide, en 150 planches, car on ne peut les regarder quelque temps sans entrer en esprit dans l'antiquité la plus haute. Il n'est pas jusqu'à la rudesse du burin qui ne contribue à rejeter la scène dans l'éloignement des choses primitives. Lors même qu'il est grossier, Tempesti n'est jamais trivial ni prosaïque. Humanisé, tempéré, gravé avec une pointe plus souple, avec un burin plus délicat et plus régulier, Tempesti devient un Jacques Callot, et nul doute que le graveur de Nancy n'ait eu bien souvent sous les yeux les estampes du peintre florentin. Il faut ajouter, au surplus, que ce dernier a quelquefois manié la pointe avec soin et même avec une certaine finesse, par exemple, quand il a représenté les exploits d'Alexandre, et particulièrement le passage du Tanaïs et le passage du Granique, ou bien la manière dont Annibal faisait traverser les fleuves à ses éléphants, ou bien encore les ponts volants jetés sur le Tibre par Francesco Sforza, et sur l'Escaut par Alexandre Farnèse. Cette fois le peintre-graveur produit une impression diamétralement opposée à celle que font ses *batailles*. Il semble que loin d'avoir été imaginés, ces passages de fleuves, ces ponts volants, ces marches de troupes, avec leur cavalerie et leurs bagages, ont été dessinés d'après nature ou des documents antiques, tant il y a d'ordre dans l'ordonnance et de précision dans le rendu des détails. Mais ces planches sont dans l'œuvre de Tempesti tout à fait exceptionnelles.

La peinture et la gravure des chasses, des batailles, des sujets religieux et des animaux, n'absorbèrent pas toute la vie, si bien remplie, de Tempesti. Il fit encore des cartons pour des tapisseries, et il eut, de plus, un remarquable talent de musicien. Affable de manières, spirituel, plaisant et sentencieux, il parlait à merveille la langue toscane. Baglione assure qu'Antonio était d'une véracité devenue proverbiale parmi ses amis. Ce fut le 5 août 1630, à l'âge de soixante-quinze ans, que Tempesti mourut, laissant un fils de quelque espérance. Il fut inhumé à San Rocco a Ripetta, et son portrait fut placé avec honneur dans l'Académie de Saint-Luc.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Antonio Tempesti a gravé 1,460 pièces, — d'autres disent 1,519, — qui ont été décrites par Adam Bartsch dans le *Peintre graveur*. Voici les plus intéressantes :

Les Principales Actions de la vie d'Alexandre, suite de 12 estampes numérotées, avec quatre hexamètres latins.

Les premières épreuves portent le nom de l'éditeur.

Les plus fameux Passages de fleuves, suite de 9 estampes, qui se rapportent au texte de quelques livres imprimés.

La Statue équestre de Marc-Aurèle, qui est à Rome.

La Statue équestre de Henri II, roi de France, jetée en bronze par Daniel de Volterre, et qui est à Rome.

Henri IV, roi de France, à cheval. En bas, on lit : *Anton Tempest fec.* 1593. Les premières épreuves sont avant l'adresse de Van Alest. Dans les secondes, la tête est gravée au burin par Pierre de Jode.

La Statue équestre de Cosme Ier, grand-duc de Toscane, d'après Jean de Bologne. Daté de 1608.

Les Entrées et Cérémonies, formant 7 pièces parmi lesquelles se trouvent la *Cavalcade du Grand Seigneur* en 5 morceaux, et la *Cavalcade du pape* en 7 morceaux.

Chevaux de différents pays, suite de 28 estampes, et *Chevaux en différentes attitudes*, suite de 24.

Les chasses au sanglier, au lion, aux oiseaux, à l'ours, au chamois et autres animaux, ainsi que les sujets de pêche. Ces chasses s'élèvent en totalité au nombre de 181 pièces.

Les Neuf Églises principales de Rome, suite de 9 estampes gravées en 1600.

Différents sujets de batailles, 3 suites, les deux premières de 10, la troisième de 8 estampes.

L'Histoire des Sept Infants de Lara, gravée en 40 pièces, sur les dessins d'Otto Venius.

Les *Sept Merveilles du monde*, suite de 7 estampes, numérotées de 1 à 7, et portant chacune deux distiques latins.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Genre, Portrait.*

MICHEL-ANGE DE CARAVAGE

NÉ EN 1569 — MORT EN 1609.



ÉCOLE de Lombardie.

« Il est venu pour détruire la peinture! » s'écriait le Poussin avec indignation. Mais au moment précis où paraît le Caravage, la décadence des arts suit déjà dans son pays la décadence des mœurs et des institutions: les discordes intestines ont ruiné la prospérité des républiques, le pied des soldats étrangers a foulé leur territoire, les princes de l'Église sont assiégés dans Rome; l'Italie, naguère à l'apogée de la puissance et de la gloire, se meurt d'épuisement. Les plus grands artistes viennent d'achever leur œuvre ou de descendre dans la tombe, et les successeurs du Vinci, de Raphaël, du Corrége vont s'éteindre à leur tour comme les satellites attardés de ces soleils disparus.

Là où finit l'Art commence l'Académie. Les Carrache, artistes patients, robustes, mais sans personnalité, sans flamme, glanent laborieusement à travers toutes les écoles. Ils tentent d'accorder en un œuvre éclectique le dessin des Florentins, la composition de Raphaël, le clair-obscur du Corrége, la couleur du Titien, la vérité du modèle vivant et la simplicité de l'antique, oubliant que le sublime dans l'art, au lieu de résulter des savantes compilations, provient des élans, des spontanéités du génie.

Contrairement aux pâles imitateurs de Raphaël et aux *impersonnels* Carrache, le Caravage s'impose par l'énergie et l'indépendance de son caractère. Le joug des traditions irrite sa fierté. La gloire des vieux maîtres excite son émulation; mais il ne doit pas les faire revivre en lui-même. Leurs théories, leurs procédés, il les sait par cœur; leurs chefs-d'œuvre ont rassasié ses yeux; mais en les imitant il tomberait dans l'infériorité. Il veut être à tout prix Michel-Ange de Caravage, le premier et le dernier du nom, aux yeux de son siècle et de l'avenir.

L'originalité, l'imprévu, la vigueur de ses œuvres ont presque justifié son orgueil. Le cachet magistral du Caravage ne rappelle aucun maître. Les figures qu'il fait jaillir du fond ténébreux de sa toile, par de soudaines et violentes illuminations, fondent sur le spectateur étonné comme des voleurs de nuit à la lueur d'un réverbère. Cet étrange artiste, si souvent imité et maintenant si connu, ne devrait plus pouvoir nous surprendre, et néanmoins telle est son énergie, qu'il produit encore sur nous une impression toujours nouvelle, irrésistible. Une peinture de lui, placée au milieu de n'importe quelle galerie de tableaux, insulte, brutalise les toiles environnantes et nous crève les yeux. En présence de son portrait du Grand-Maître de Malte (salon carré du Louvre), l'illusion est si forte que l'on s'incline involontairement devant ce chevalier austère marchant à pas lents le long de la muraille, non comme un fantôme, mais comme un guerrier vivant. Ce portrait d'une tournure superbe, le Caravage semble l'avoir fait en sens inverse du parti qu'il affecte ordinairement de prendre contre tout principe de noblesse et d'idéalité.

L'idéalité! il en faisait fi avec une exagération irritante, et bafouant sans exception les ouvrages de ses plus célèbres contemporains : « Vos tableaux, leur disait-il, guenilles, cartes peintes! vos inventions, chimères! Le seul modèle à suivre, c'est la nature. » Aussi fut-il nommé le chef de l'*école des naturalistes*. Ses élèves s'appelèrent aussi les *Caravagesques*, par opposition aux *Raphaelesques*, et les uns et les autres disputèrent longtemps. Quelques artistes de nos jours ont également essayé de prendre parti, sous le nom de *réalistes*, pour le principe de l'imitation pure contre la fiction poétique. Ils partagent encore l'erreur du Caravage, qui, en réduisant la peinture à la simple expression du monde extérieur, niait à son insu l'art lui-même, c'est-à-dire les émotions, les divinations de l'âme combinées avec le spectacle de l'univers. Des théories! ils en font tous, et le négateur de théories lui-même, qui, à l'exemple du Caravage, croit renverser les recettes étroites des académies en imposant à ses disciples de nouvelles recettes. Mais il faut le dire, un artiste ne construit un système exclusif que pour justifier les côtés pauvres de sa propre organisation : de tout temps les coloristes effrénés se sont élevés avec intolérance contre des rivaux plus particulièrement voués à la perfection du dessin; les dessinateurs, jaloux de leurs combinaisons linéaires, ont négligé et parfois proscrit les beaux effets de la couleur, et les âmes terre à terre appellent folies les nobles tentatives des hommes d'imagination qui tendent à s'élever au-dessus des préoccupations vulgaires de la vie. Tout système dans l'art est à la fois une tyrannie et un esclavage, qu'il procède de l'idéal ou de la réalité. Le Caravage, comme tous les artistes aveugles ou bornés, protesta contre les idées élevées qu'il ne lui fut pas permis d'atteindre. Issu de la plus humble origine, privé de l'éducation générale, de ce savoir littéraire qui élargit le vol de Léonard de Vinci et de Michel-Ange Buonarotti, éloigné des brillantes relations qui embellirent la vie de Raphaël, il se trouvait réduit à compenser en quelque sorte par l'audace de ses instincts et l'énergie de ses procédés la pauvreté de son intelligence et l'abjection de ses habitudes. La misère le condamnait au vagabondage, à la vie des tavernes, et le liait fatalement à l'abrutissement populaire. De là sans doute son impuissance dans les spéculations de l'esprit, son aversion pour les côtés les plus nobles de l'art, son humeur farouche et meurtrière.

Des condottieri en vacances, perdant au jeu jusqu'à leur épée, comme Robert-le-Diable à l'Opéra; des escrocs biseautant les cartes, les lisant par-dessus l'épaule des partenaires; des compères aigrefins, des piliers d'auberge, des musiciens ambulants, des pauvres et des filles de joie; toute la population qui vit dans la rue et à la belle étoile : telle est la famille pittoresque qui se partage les rudes affections du Caravage. Tous ces gens-là lui servent de modèles sans doute à peu de frais pour ses *Concerts* et ses *Rixes* en même temps que pour ses tableaux d'église, et il les peint à sa façon. Quand les maîtres représentaient les plus humbles sujets,

ils cherchaient à les ennoblir : le berger, l'artisan prenaient sous leur pinceau une tournure idéale. Le Caravage au contraire développe à outrance le côté saillant de leur vulgarité. Il traduit la Vierge en Maritorne et Jésus-Christ en sacripant voué à la potence. Ses apôtres, aux mains calleuses, aux pieds souillés jusqu'à la cheville, semblent arriver de la pêche ou de la culture des champs. Ses saintes nous font penser aujourd'hui aux convalescentes de la Bourbe, aux fiévreuses de la Charité, et ses martyrs sentent la Morgue. Il ramène leurs draperies à la configuration des loques pendillantes qui couvrent à peine les membres des mendiants, et lui-même se peint en guenillard dans un taudis décoré d'une tête de mort. Et ce n'est pas seulement l'idéal qu'il combat par le choix et l'interprétation des sujets; il repousse également toutes les pratiques vénérées.



LES JOUEURS DE CARTES.

Il avoisine le Tintoret par le caractère savant et robuste du dessin (portrait du Grand-Maître de Malte); mais il accuse avec violence dans ses figures les rides, les avachissements, les exostoses, les gibbosités, toutes les misères physiques que Ribera reproduit à son tour avec tant de rigueur; il méprise ouvertement dans la composition l'ordonnance, la symétrie, l'arabesque linéaire; renverse à plaisir les pondérations ingénieuses qui firent la gloire des écoles de Florence et de Rome, et crée le désordre dans ses groupes toujours empilés ou dispersés. Il abroge radicalement dans le tableau toutes les lois de l'architecture, dont les peintres invoquaient précédemment le secours.

Avant que d'entreprendre un tableau, une fresque, les vieux maîtres faisaient beaucoup d'essais, de tentatives préparatoires, précisaient l'ordonnance des groupes, écrivaient les formes, notaient l'assortiment des teintes, indiquaient les principaux effets dans de laborieux *cartons*, pour n'avoir plus à lutter ensuite sur la toile ou sur les murs d'un monument contre des obstacles imprévus. Le Caravage pose ses modèles et les peint sans exercices préalables, avec toutes les audaces d'un improvisateur.

Sa manière de distribuer l'ombre et la lumière est une étonnante révolution. La lumière et les demi-teintes occupaient avant lui la plus grande partie du tableau; lui, donne le plus grand champ à l'ombre, et fait pour ainsi dire du jour la nuit, comme un débauché. Ses figures s'enlèvent brusquement du noir, au lieu de sortir de la demi-teinte; elles demeurent aux trois quarts sacrifiées dans l'ombre; mais un rayon lumineux lui suffit pour les faire saisir tout entières au spectateur.

Le Caravage semble avoir peint ses tableaux dans un atelier aux murailles brunies, en éclairant le sujet par une très-haute ouverture. Il est encore très-probable qu'il fermait ordinairement sa fenêtre pour substituer à la lumière du jour celle de la lampe, comme il l'a fait dans la *Mort de la Vierge* (musée du Louvre). Ce tableau que les violences de la critique lui firent ôter de l'église de la *Madona della Scala*, est à la fois un tour de force de clair-obscur et un prodige d'expression, d'énergie triviales. Le corps de la Vierge a bien l'air, comme on disait alors, d'être un cadavre retiré de l'eau; mais que l'effet général de la scène est lugubre, et que les détails sont parlants! Autour de la Vierge étendue sur un grabat de pauvresse, la main droite repliée sur sa poitrine éteinte, les jambes raides, le cou défait, le bras gauche pendant, le visage envahi par les teintes violâtres de la mort, les apôtres vaillants et rudes, qui suivaient partout les pas de son fils, épanchent leur désespoir, que ne tempère aucune espérance supérieure. Ce sont de bons paysans inconsolables. La manière naïve et forte par laquelle le Caravage a rendu cette affliction si morne et si sincère suffit à prouver au spectateur ému que cet artiste étrange, espèce de bandit qui portait dans ses traits le mépris de la vie et la haine du genre humain, avait au fond du cœur de profondes tendresses. En présence de la vérité grossière mais intense de ce tableau, Byron eût probablement rétracté ses cyniques paroles: « Je crache sur les figures de saints et de saintes dont vos églises sont remplies, parce que je ne peux souffrir en peinture que l'image de ce qui est ou de ce qui a pu être. »

Mais, il faut le dire, la réalité a d'autant plus de force dans la *Mort de la Vierge* que la scène se passe dans un atmosphère fantastique. Les lumières luttent avec les ombres sur une draperie rouge qui flamboie comme un drapeau sous les poutrelles de ce noir intérieur, et les apôtres, rapprochés les uns des autres, reçoivent en plein sur leurs fronts chenus des lueurs fracassantes, pareilles à des coups de soleil d'orage. Ce clair-obscur étonnait Rubens.

Le Caravage fut évidemment doué du beau tempérament des coloristes; mais au lieu d'ambitionner les assortiments riches et variés des maîtres vénitiens, il réduit le plus possible le nombre de ses tons et devient presque monochrome à force d'austérité. Un des défauts les plus graves de ce peintre, qui pousse si loin le prestige de la saillie, de l'épaisseur des corps, c'est le manque de transparence et de profondeur aérienne; mais, comme tous les Italiens, il reste toujours plus vivement préoccupé de ses figures que de ses fonds et de ses paysages. Le Corrége, les Vénitiens et les Flamands sont peut-être les seuls artistes qui aient rendu toute la profondeur de l'air, toutes les magies de la lumière.

Rembrandt seul devait développer jusqu'au sublime l'élément de vigueur et de nouveauté que le Caravage apporta dans la peinture. Les violences provoquées dans l'opinion par ces deux novateurs, les colères d'académie qui s'élèvent encore contre leurs œuvres sont des hommages incontestables rendus à leur génie. Le Caravage forma des élèves à leur tour devenus célèbres, mais qui ne l'ont pas surpassé : le Guerchin. Lionello Spada, le Valentin, Manfredi et Ribera. Beaucoup d'artistes suivirent de près ou de loin sa manière : le Calabrèse, Lanfranc, Salvator Rosa, Honthorst, Gérard Seghers, les Lenain, et Velasquez lui-même.

Le souffle de Caravage raviva pour ainsi dire un moment la Peinture, comme un coup de vent rallume un foyer qui s'éteint. Les historiens semblent s'être donné le mot pour accabler l'artiste de leurs aveugles récriminations et le représenter aux yeux de la postérité comme un génie dévastateur. Il faut sans doute reconnaître ce qu'il y a de sauvage dans sa révolte contre la tradition et d'absurde dans son mépris de toute méthode. Mais comment ne pas admirer aussi l'énergie de son caractère, l'indépendance de son humeur, qui le rendent si supérieur aux académiciens, aux maniéristes de son époque entièrement énervée? Il eut raison de rappeler avec violence les pâles imitateurs des maîtres au respect de la nature, qui peut seule fournir des éléments de vie et de passion introuvables dans l'étude des chefs-d'œuvre et dans le souvenir

des meilleures recettes; mais son erreur irréparable fut de proclamer, aux dépens de l'invention poétique,



LA MORT DE LA VIERGE.

l'excellence absolue de l'imitation pure, si souvent dépourvue d'intérêt et de profondeur. C'est pourquoi il ne s'éleva pas au rang de ces maîtres souverains qui subjuguent à la fois notre esprit et nos sens par

la supériorité de leurs inventions et l'excellence de leurs pratiques; il marche à la tête des plus robustes peintres de second ordre qui savent remuer nos fibres et étonner nos yeux par la vaillance de leur main. C'est le dernier des grands hommes de l'Italie dégénérée. Bien qu'il soit à peu près dépourvu d'imagination, grande infirmité pour un artiste, il semble par moments se rapprocher des inventeurs par l'intensité d'effet qu'il prête à la vérité la plus commune. Quelquefois même il domine tout à fait le modèle vivant et le plie à ses impressions, à ses rêves par un rude effort de personnalité. Aussi ses meilleures figures sont pour ainsi dire créées à sa propre image. Ses hommes ont presque tous sa physionomie et ses passions. Voyez leur force physique, leur désinvolture fièrement agitée et leurs visages redoutables. On croit reconnaître toutes les émotions, toutes les colères de l'artiste lui-même dans leurs faces erratiques, dans leur maintien aguerri, dans leurs mains remuantes, toujours prêtes à dégaîner. Et pourtant ces bandits au teint livide, aux yeux injectés, n'ont pas la turbulence emphatique des condottieri de Salvator, ni la férocité bestiale des licteurs de Ribera; ils paraissent au contraire capables de générosité, de grandeur d'âme, mais tirant orgueil de tout, même de leur misère, et se séparant pour ainsi dire du monde entier par un caractère farouche, taciturne, implacable, ils trahissent involontairement une résolution funeste contre tout imprudent qui viendrait troubler par un mot, par un geste, leur existence déjà pleine de méfiances et d'aigreurs. Ces relaps comprennent la dignité, la liberté à leur manière, et veulent être respectés.

Michel-Ange Amerighi ou Morighi était né en 1569, à Caravaggio, bourg du Milanais; de là lui vient le surnom de Caravage. Il préparait chez son père, qui était maçon, la colle pour les peintres de Milan qui peignaient à fresque, et c'est en les voyant travailler que lui vint sans doute le goût de la peinture. Toute sa vie fut malheureuse; mais il était doué dit-on d'une de ces rudes trempes qui bravent les coups de l'adversité.

A voir dans les portraits qui nous restent l'éclair de ses yeux écartés et farouches, l'arc frémissant de ses sourcils, le bouleversement sulfureux de son teint, l'épaisse raideur de sa chevelure, la profondeur de ses rides précoces, les menaçants caprices de son crâne bossué comme celui des meurtriers, il n'est pas difficile de deviner son humeur, ses querelles, sa vie misérable et proscrite.

Orgueilleux, intolérant comme tous les malheureux qui n'ont pas une nature vile, le Caravage se drapait dans le mépris du monde comme dans ses haillons, et secouait à la porte des ateliers célèbres la poussière de ses sandales. Il quitta Milan après avoir tué un jeune homme dans une rixe et partit pour Venise. De Venise il vint à Rome en bohémien, et le chevalier d'Arpino, le Josépin, prit d'abord pour auxiliaire ce jeune homme qui allait devenir son heureux rival et son mortel ennemi. Dégoûté de peindre des fleurs et des fruits, méprisant le fade talent et l'insolente personne du Josépin, le Caravage entra chez Prospero, peintre de grotesques, et son génie naturel se développa sans entraves.

Il eut maille à partir à Rome avec Annibal Carrache. Un autre jour, dans un accès de colère, tirant l'épée contre le Josépin, il tua un élève du chevalier d'Arpino, qui voulait prendre fait et cause pour son maître, et quitta Rome après ce meurtre pour s'établir à Naples.

De Naples, une sanglante affaire le fit passer à Malte. Il gardait une haine mortelle au Josépin, qui pour ne pas déroger à ses titres de noblesse, avait refusé de croiser l'épée avec lui. Aussi le Caravage, après avoir peint l'admirable portrait du grand-maître de l'ordre de Malte, reçut-il avec bonheur la croix de chevalier-servant qui l'élevait à la hauteur de son ennemi. Mais avant que de rejoindre Josépin, l'implacable artiste blesse un chevalier. Jeté en prison par ordre du grand-maître, il parvient à s'en échapper la nuit et gagne Syracuse. De là il vient à Messine, de Messine à Palerme et enfin à Naples, où, se prenant encore de querelle avec des soldats à la porte d'une auberge, il reçoit une large blessure au visage et s'élance dans une felouque pour se réfugier à Rome. La garde espagnole, le tenant pour un autre proscrit, l'arrête dans un petit port où il vient pour quelques instants de jeter l'ancre, et on ne lui rend la liberté que plusieurs jours après la méprise. La felouque a disparu et avec elle l'humble bagage du peintre, qui, à l'exemple du philosophe grec, avait coutume de porter tout son bien avec lui. Pris d'un accès de colère, il se met à courir comme un fou sur ces rivages brûlés par la canicule; une fièvre cérébrale le saisit; il erre quelque temps encore à travers les

marais Pontins, et, comme Diogène revenant de la foire de Corinthe, il meurt au bord du chemin de Porto Ercole, en 1609, âgé de quarante ans.

L'humeur du Caravage ressemble en quelques points au caractère de Benvenuto Cellini, qui fut également pleine d'aventures hardies, de sauvages emportements et de meurtres à peine croyables et presque toujours impunis. Mais, à l'opposé du Caravage, Benvenuto montre encore plus de jactance que de véritable énergie. Ses assassinats lui sont ordinairement suggérés par une folle vanité, tandis que la main du Caravage



LA JOUEUSE DE LUTH.

semble fatalement poussée par l'amertume de se voir méconnu et le désespoir de vivre toujours misérable. On comprend, sans les excuser, les éclats de ce novateur, nuit et jour humilié dans ses convictions et continuellement décrié par ses contemporains à cause de ses libres allures. Mais les débordements funestes du sculpteur florentin n'ont pas même le semblant d'une excuse. Son mérite ne fut pas contesté; on l'a de tout temps loué avec exagération; aucun honneur, aucune jouissance sociale ne lui furent refusés : les princes l'accueillaient avec faveur et l'accablaient de riches commandes. Il avait tout à souhait. D'où venait sa colère invincible? Après Benvenuto, l'artiste qui ressemble le plus au Caravage par l'irritabilité de l'humeur, c'est Ribera, qui ne reculait devant aucun crime pour éloigner de Naples tous les maîtres illustres qui lui portaient ombrage. Les hommes dégénérés de notre siècle ont peine à comprendre l'ardeur de ces individualités hautaines, forcenées, dont le génie et le caractère ont à la fois quelque chose de satanique et de divin.

THÉOPHILE SILVESTRE.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Bien que le Caravage soit mort jeune, bien que sa vie ait été semée d'aventures, l'œuvre qu'il a laissé est nombreux, et il est peu de collections qui ne contiennent au moins un tableau de sa main. Nous nous bornerons aux indications suivantes :

Musée du Louvre. — La *Mort de la Vierge*, *la Diseuse de bonne aventure*, *un Concert*, *portrait* d'Alof de Vignacourt.

Ce portrait faisait partie de la collection de Louis XIV. — Le Caravage, suivant Bellori, reçut du Grand-Maître pour ce portrait, outre la croix de chevalier de Malte, une chaîne d'or et deux esclaves pris parmi les prisonniers musulmans, que les chevaliers vainqueurs avaient le droit de vendre à leur profit. On trouve dans les comptes royaux à la date du 1er février 1670 : « Reçu du sieur de Bortillat 14,419 liv. 3 s. 4 d. pour d'icelle deslivrer 14,300 liv. aux sieurs Vinot et Hoursel pour le paiement de sept bustes d'albâtre oriental de 2 pieds....., d'un groupe de figures de bronze de 4 pieds de haut ou environ....., et de huit tableaux qui sont : une *Vierge du Guide*, une *Magdeleine du même Guide*, un portrait d'un grand-maître de Malte faict par *Michel Lange*, etc. » (Voyez *Notice des tableaux du Musée du Louvre.*)

La Mort de la Vierge faisait également partie de la collection de Louis XIV.

Musée de Bordeaux. — *Le Couronnement d'épines.*

Marseille. — *Le Christ mort soutenu par les anges.*

Montpellier. — *L'Évangéliste saint Marc.*

Nantes. — *Saint Pierre délivré de prison*, *Portrait* de l'artiste, *Apollon couronné de lauriers ; Reniement de saint Pierre; Portrait* du maître par lui-même.

Rouen. — *Portement du Christ.*

Havre. — *Tête d'homme.*

Lille. — *Saint Jean dans le désert.*

Nancy. — *Le Christ déposé de la croix.*

Toulouse.—Le *Martyre de saint André*. Excellent tableau.

Musée d'Amsterdam. — *Diane et Endymion.*

Florence (Palais Pitti). — *L'Amour endormi.*

— (Galerie des Uffizii). — *Jésus au milieu des docteurs*, la *Tête de Méduse*, le *Portrait* du maître, *le Denier de César.*

Venise (Académie des Beaux-Arts).— *Homère, les Joueurs d'échecs.*

Rome (Vatican). — *Descente de croix.*

— (Galerie Sciarra). — *Les Joueurs.*

Rome (Église Saint-Louis-des-Français). — *Vocation de saint Matthieu, Martyre de saint Matthieu.*

Rome. (Galerie Colonna). — *Le Bureur.*

Naples. — *Judith et Holopherne.*

Madrid (Museo del Rey). — *Mise au tombeau.*

Munich (Pinacothèque). — *Adoration des bergers, Pèlerins devant la Vierge.*

Vienne (Belvédère). — *David avec la tête et l'épée de Goliath, Tobie conduit par l'ange, la Flagellation, Vierge aux couronnes de roses, Jésus au milieu des docteurs.*

Dusseldorff (Gâlerie-Électorale). — *Vieillard et vieille femme.*

Munich (Pinacothèque). — *Saint Sébastien*, *le Christ couronné d'épines.*

Vienne (Galerie des princes Lichtenstein). — *Portrait d'une jeune fille jouant du luth, assise près d'une table.*

Dresde (Galerie). — *Saint Sébastien*, deux tableaux de *Joueurs.*

Berlin (Galerie royale). — *Saint Matthieu à qui l'ange dicte l'Évangile, Mise au tombeau, Amour triomphant des sciences et des arts, Génie de la guerre triomphant de l'Amour, Portrait d'une jeune fille romaine tenant une couronne de fleurs d'oranger.*

Saint-Pétersbourg (Musée de l'Ermitage). — *Allégorie de la Musique, Martyre de saint Pierre, Couronnement d'épines.*

Saint-Pétersbourg (Cabinet du comte Nicolas Gourieff).— *Un Joueur de luth.*

Londres (*National Gallery*). — *Les Pèlerins d'Emmaüs.*

Dans quelques ventes publiques, les tableaux de Michel-Ange de Caravage ont atteint les prix suivants :

Vente du prince de Conti, 1777. — *Le Songe d'Élie;* 899 l. 19 s.

Vente de madame Leuglier, 1788. — *La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux.* Prix inconnu. — La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qu'elle contemple avec amour. La Vierge est vue de profil, la tête couverte d'une draperie.

Vente Bertrand, 1802.—*Le Crucifiement de saint Pierre;* 2,400 francs. — Grand tableau de galerie. Le martyr est représenté dans le milieu de la toile, au moment où les bourreaux après l'avoir attaché sur la croix sont dans l'action de la dresser. Effet énergique.

Vente Solimène, 1812. — *L'Amour endormi;* 62 francs. — L'Amour, entièrement nu, un bandeau sur les yeux, est endormi sur un lit couvert de riches draperies de velours vert. Il a le bras gauche élevé, la tête penchée sur l'épaule.

Vente de M***, 1823. — *L'Amour endormi.* — Il est couché sur le dos et entièrement nu. Ses jambes sont réunies; une de ses ailes est élevée, l'autre retombe sur son bras gauche; sa main tient un arc et des flèches.

Vente du Cabinet Denon, 1826. — *Un Évangéliste;* 301 francs. — Beau tableau de galerie. L'Évangéliste assis se prépare à écrire.

Vente du baron Gros, 1835. — *Saint Sébastien lié par le bourreau;* 120 francs.

Vente de la collection du baron Favier, 1837. — *Les Disciples d'Emmaüs;* 3,500 francs.

Vente du comte de Sommariva, 1839. — *Agar répudiée par Abraham;* 1,080 francs.

Vente de la galerie du maréchal Soult, mai 1852. — *Mort de saint François;* 505 francs

Impr. Benard et Cie, rue Damiette, 2.



École Italienne. *Tableaux religieux, Portraits.*

OTTAVIO LEONE ou LEONI

NÉ VERS 1575. — MORT APRÈS JUIN 1628.



La réputation d'Ottavio Leone comme peintre de portraits fut aussi grande à Rome, au commencement du dix-septième siècle, que le fut, dix ans plus tard, celle de Van Dyck en Angleterre. Les papes, les cardinaux, les monsignori, les princes et les princesses, les bourgeois et les artistes, les beaux cavaliers et les grandes dames, tout le monde romain se fit peindre par Ottavio, ou, comme on l'appelait, par le Padouan, *Padovano*. Ce nom lui avait été donné en souvenir de son père, Lodovico Leoni, qui était venu de Padoue s'établir à Rome dans les premières années du pontificat de Grégoire XIII, c'est-à-dire vers 1572. Toutefois, il est certain qu'Ottavio était natif de Rome. Non-seulement Baglione, son biographe, le dit expressément : *benchè Ottavio nascesse in Roma*, mais le peintre lui-même se dit Romain dans les inscriptions qu'il a burinées sur les portraits gravés de sa main. On y lit le plus souvent : *Eques Octavius Leonus*, *Romanus pictor, fecit.*

En quelle année il naquit à Rome, on ne le sait point d'une manière positive. Cependant, il est probable que ce fut en 1574 ou en 1575. Il existe, en effet, parmi les dessins du Louvre, un profil de jeune homme, autour duquel on peut lire cette inscription : *Ottavio Leoni, detto il Padovanino, da se medesimo*

fatto a dì 5 *ottob. a°* 1594. Or, ce portrait, dont l'inscription paraît sincère, dit M. Frédéric Reiset[1], est bien celui d'un jeune homme d'une vingtaine d'années. Il s'accorde assez bien, pour la ressemblance, avec celui gravé plus tard (en 1625) par Leoni, et la main, quoique moins habile en raison de la jeunesse, paraît bien être la sienne. Nous voilà donc à peu près fixés sur la naissance d'Ottavio, et comme, selon le témoignage de Baglione, il mourut à l'âge de cinquante-deux ans, sa mort devrait se placer en 1626 ou 1627. Cependant nous avons la preuve qu'il vivait encore en 1628, puisqu'à cette date il gravait le portrait du cardinal Ludovisi, et qu'en juin de la même année, il signait un des trente-six dessins qui sont maintenant au Louvre. Il est donc mort postérieurement au mois de juin 1628, et s'il est mort peu de temps après, son âge, à ce moment, n'était pas éloigné de celui que Baglione lui attribue approximativement, *negli* 52 *anni in circà.*

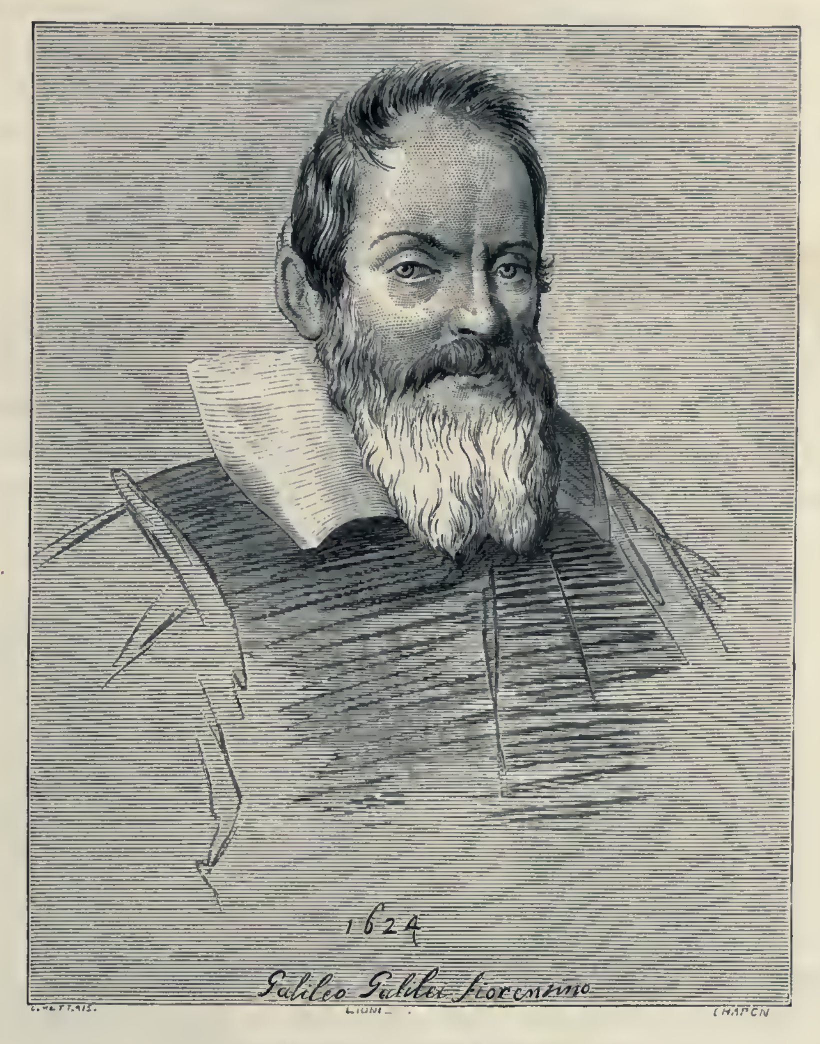
Les premiers ouvrages d'Ottavio furent des tableaux d'église, notamment l'*Annonciation de la Vierge*, qu'il peignit à Sant' Eustachio, et la *Madone* adorée par saint Hyacinthe, qui décore une chapelle de la Minerve. Mais ces morceaux ne firent pas beaucoup parler de lui, et il serait demeuré obscur ou peu connu s'il n'avait suivi les intentions de son père, qui le poussait à s'occuper spécialement de portraits. C'était là du reste qu'était son vrai talent, car il s'entendait fort bien à les peindre, et il excellait surtout à les dessiner à la pierre noire, sur papier bleu, rehaussé de blanc. Quelquefois il y mêlait de la sanguine pour imiter le ton de chair, et il faisait ainsi ce qu'on appelle des dessins aux trois crayons, lesquels jouent le pastel. Ce sont ceux que l'on préférait à Rome et que le Baglione vante le plus. Mais, comme Mariette le remarque, ces dessins aux trois crayons étant plus chargés d'ouvrage, sont aussi plus froids, moins spirituels. L'esprit, dans ces sortes de dessins, consiste à ne pas tout dire et à laisser deviner ce qu'on ne dit point. En ce sens, Ottavio Leone est inférieur à Van Dyck. Le peintre flamand ne donne que les traits nécessaires, et chez lui tous les coups portent. A peine a-t-il ébauché un de ses portraits au crayon, que déjà il l'a fini, parce qu'un petit nombre de touches lui ont suffi à indiquer les plans du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Si les yeux sont saillants ou couverts, si le regard est doux ou perçant, placide ou malin, Van Dyck le fait sentir à peu de frais avec deux traits, une tache de noir et un léger rehaut de blanc. C'est aussi avec fort peu de travail qu'il caractérise les cheveux du modèle. On voit tout de suite s'ils sont blonds, châtains ou noirs, crépus ou soyeux, épais ou rares. Aussi, quand l'artiste a pris la peine de les graver lui-même à l'eau-forte, sa gravure est sommaire comme son dessin. Mais quelle expression ! quelle vie ! et comme l'œil du spectateur supplée aisément ce qui sur le cuivre est sous-entendu ! Moins habile, ou pour dire mieux, moins *maître* (car il est fort habile), Ottavio Leone conserve dans son dessin des demi-teintes qu'on pourrait à la rigueur supprimer, en les laissant faire au papier gris ou bleu qui sert de fond. Il est vrai de dire que Van Dyck est si merveilleux dans ses portraits crayonnés, que l'on peut être excellent encore et rester cependant au-dessous de lui.

Les Romains raffolaient des dessins d'Ottavio. Ce fut, je crois, la famille Altemps qui les mit en vogue. Il dut être très-lié avec les personnages de cette puissante maison, si l'on en juge par les nombreux portraits qu'il en fit. Maîtres, enfants, intendants, domestiques, il les dessina tous et quelques-uns plus d'une fois. Il avait, du reste, peint à l'huile, en petites figures, la légende du pape saint Anicet, dans la chapelle du palais Altemps, qui contenait les ossements vénérés de ce pape. Mais ce qui mit le comble à sa réputation, ce fut l'avantage qu'il eut de dessiner, d'après nature, le portrait de Grégoire XV. Ce pontife en fut si charmé qu'il créa le peintre chevalier du Christ. Une telle distinction augmenta le crédit et la renommée d'Ottavio. Il fut élu prince de l'Académie de Saint-Luc, c'est-à-dire de la Confrérie des peintres, et il fit pour l'église appartenant à cette confrérie une *Sainte Martine*, vierge et martyre, et une *Résurrection de Jésus*, tableaux qui furent conservés à l'Académie, en attendant que le pape Urbain VIII et son frère le cardinal Barberini

[1] *Notice des Dessins, Cartons, Pastels, Miniatures et Émaux, exposés dans les salles du premier étage, au Musée du Louvre*, par M. Frédéric Reiset, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie. Paris, 1866. — Le portrait, gravé en 1625, que mentionne ici M. Reiset, n'est pas celui d'Ottavio, mais celui de son père, Louis Leone. Peut-être M. Reiset a-t-il voulu parler seulement de la ressemblance du père au fils.

eussent achevé la reconstruction de l'église, d'après les nouveaux plans du peintre Pietre de Cortone, qui en était l'architecte. Mais, à l'heure qu'il est, il ne paraît point que l'église renferme les peintures d'Ottavio Leone, car elles ne sont mentionnées ni par Filippo Titi, dans sa *Descrizione delle Pitture di Roma*, imprimée au siècle dernier, ni par Nibby, dans le *Guide de Rome*, publié en 1824.

Après avoir dessiné des portraits innombrables, Ottavio Leone eut l'idée de les graver ou d'en graver quelques-uns à l'eau-forte. La gravure, au surplus, lui était familière. Il l'avait vu pratiquer par son père,



PORTRAIT DE GALILÉE (Musée du Louvre).

Lodovico Leone, qui était graveur en tout genre. Il gravait particulièrement des cachets et des médailles en creux ou en relief[1]. Ses coins, dit Baglione, étaient si nets et si fermes qu'on les comparait aux antiques. On sait que la ville de Padoue avait vu fleurir dans son sein la gravure en médailles et en pierres fines, Lodovico en possédait tous les secrets. Il modelait aussi à merveille des portraits en cire coloriée, frappants de ressemblance et d'une imitation poussée jusqu'au bout. Ottavio, en prenant le burin, ne fit donc que suivre la tradition paternelle. Selon toute apparence, ce fut en 1621 qu'il commença de graver ses crayons, cette date de 1621 étant la plus ancienne qu'on lise sur ses estampes. Elle se trouve sur un portrait de Josépin qu'Ottavio a signé en prenant le titre de chevalier, *eques*, ce qui prouve, par parenthèse, que le

[1] Operossi anche con conio di acciajo a far medaglie di bronzo, e d'altri metalli, come già lo fecerò gli antichi .... *Baglione.*

portrait de Grégoire XV, pour lequel il reçut le titre de chevalier, fut dessiné en cette même année 1621, qui est celle de l'exaltation du pontife. La dernière date inscrite sur les planches de Leone est 1628. La gravure occupa donc les huit dernières années de sa vie, et il se livra avec tant d'ardeur à ce genre de travail, qu'il y gagna une fatigue d'estomac et un asthme, dont il souffrit pendant quelque temps et dont à la fin il mourut.

Les estampes d'Ottavio Leone, qui sont toutes des portraits, ont été préparées à l'eau-forte, finement pointillées dans les chairs, et rentrées au burin dans les cheveux et les habits. Elles sont très-finies, et, soit par le fait de l'imprimeur qui n'a pas suffisamment essuyé la planche, soit à raison du travail qui les surcharge, elles sont un peu lourdes; mais elles ont de la physionomie, de l'expression; elles portent l'empreinte de la vérité et de la vie. Ce qui les rend pour nous particulièrement intéressantes, c'est qu'elles nous ont conservé les traits de plusieurs artistes, connus ou célèbres, tels que Louis Leone, père d'Ottavio, Cesare d'Arpino, dit le Josépin, Cristoforo Roncalli, dit le Pomerancio, Marcello Provenzale, peintre et fort bon mosaïste, Antonio Tempesta, l'illustre graveur florentin qui fut le précurseur de notre Callot, le Guerchin, dont le strabisme n'a pas été dissimulé, Simon Vouet, qui a été chez nous un chef d'école et le maître de Lesueur, le fameux architecte et sculpteur Laurent Bernin, le peintre de fleurs Mario Nuzzi, dit Mario de Fiori, et enfin Jean Baglione, qui a été le biographe de tant d'artistes et notamment celui de Lodovico Leone et d'Ottavio, son fils.

Dans le temps où Baglione écrivait son livre, c'est-à-dire vers 1642, le prince Borghèse possédait un recueil très-considérable des portraits dessinés par Ottavio. Au siècle dernier, ce recueil qui comprenait environ quatre cents portraits, format in-4°, se trouvait aux mains de M. d'Aubigny et fut vendu en 1747 à la mort de cet amateur, qui les avait apportés de Rome ou peut-être d'Espagne, où il avait suivi la princesse des Ursins. On distinguait dans le nombre trente et un portraits d'artistes, dont quinze furent adjugés à Mariette.

Ottavio Leone fut inhumé dans l'église Santa Maria del Popolo. Il laissait un fils, Hipolyte Leone, qui dessina dans la manière de son père, mais avec moins de résolution et moins d'esprit.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne possède que des dessins d'Ottavio Leone, au nombre de trente. Sept de ces dessins sont exposés dans les salles du premier étage : ce sont les portraits de Galilée, de Frédéric Zucchero, d'Antiveduto della Grammatica, peintre romain, du cardinal Orsino, de Pietro Paolo Melchiore, d'Ambrogio Maggi, artiste milanais, et d'Hippolyte Colonna.

ROME. — A Sant' Eustachio, l'*Annonciation de la Vierge*.

A Santa Maria sopra Minerva, la *Madone avec son Fils*, et saint Hyacinthe qui les adore.

Dans le palais Altemps, la chapelle où sont conservés les ossements du pape Anicet. La légende du saint est peinte en petites figures par Ottavio Leone.

Dans l'église Sant' Urbano, les figures de saint Charles, saint François et saint Nicolas, évêque.

Ottavio Leone a gravé quarante portraits qui ont été décrits par Adam Bartsch, dans le tome XVII du *Peintre-Graveur*. Sur dix-huit de ces portraits contenus dans treize planches, et qui sont pour Bartsch des inconnus, Mariette a reconnu certains personnages, nommément Ottavio lui-même, Mario de' Fiori, Jean Baglione, Camille Graffico, graveur de Forli, en Frioul, Hercule Pedemonte, Antoine Casone, Sigismond Laire, peintre bavarois, et Lodovico Leone.

Les portraits dont les noms sont gravés sur la planche même sont Jean Baglione, en buste, dans un dodécaèdre, 1625; le frère Don Antoine Barberini, de l'ordre de Malte, à mi-corps, de face, 1625; Fr. Antoine Barberini, cardinal, en buste, de trois quarts, la tête couverte d'une calotte, 1627; le cardinal Francesco Barberini, à mi-corps, 1624; le Guerchin, en buste, 1623; le Bernin, à mi-corps, 1622; Paul Jordan II, duc de Bracciano; François Braccolini dell' Api, 1626 (très-beau et très-rare); le Josépin, à mi-corps, 1621; Gabriel Ciabrera, à mi-corps, 1625; Jean Ciampoli, secrétaire du pape Urbain VIII, 1627; Odoard Colonna, à mi-corps, en cuirasse; Galilée, à mi-corps, 1624; Louis Leone, 1612 et plus bas 1625; le cardinal Lodovisio, à mi-corps; le poëte Marini, 1624; Raphaël Meninaccius, en chapeau rond, 1625; le chevalier François Pauli, 1625; Marcello Provenzale, 1623; Paul Qualiatus Clodianus, à mi-corps, 1623; le Pomerancio, 1623; Maurice de Savoie, cardinal, 1627; le chevalier Thomas Stilianus, à mi-corps, 1625; Antonio Tempesta, 1623; Simon Vouet, dans un dodécaèdre, 1625; le pape Urbain VIII, à mi-corps, 1625. Tous ces portraits, à l'exception de ceux d'Odoard Colonna et de Braccolini dell' Api, sont signés *Eques Octavius Leonus, Romanus pictor, fecit.*

Les amateurs connaissent le livre publié en 1731, *Ritratti de' Pittori*, composé avec les gravures d'Ottavio Leone.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Lombarde. *Décorations murales, Coupoles.*

GIOVANNI LANFRANCO

NÉ EN 1580. — MORT EN 1647.



C'est une chose vraiment faite pour décourager un critique ou un historien de l'art, que la prodigieuse variation des jugements portés sur le même artiste à quelques années de distance. Quand on songe à quel prix furent estimés les ouvrages de Lanfranc, quels travaux lui furent départis, quelle fut sa célébrité, l'on se demande si l'époque présente a bien le droit de concevoir le mépris qu'elle affecte pour ce peintre, qui a été le compétiteur du Dominiquin, le collaborateur d'Annibal Carrache, le rival du Guide.

Pour ceux qui regardent la peinture comme une simple décoration théâtrale, exécutée de verve et destinée à l'amusement du regard, le chevalier Lanfranc reste et doit rester un fort habile homme; mais ceux qui désirent qu'une fresque ou un tableau procurent à leur âme une émotion douce ou forte, agréable ou tragique, ceux-là ne sauraient s'attacher avec un intérêt bien soutenu aux œuvres de Lanfranc, parce qu'ils n'y trouvent pas autre chose que la promptitude de son esprit facile et banal, et la bravoure de son pinceau. Lanfranc est beaucoup moins jaloux de faire penser à la chose représentée qu'au peintre qui la représente. Voilà comment s'explique l'énorme différence des opinions qui, d'un siècle à l'autre, ont été exprimées par les biographes ou les critiques sur le mérite de Lanfranc.

Qu'il fût venu au monde avec le tempérament d'un peintre, cela n'est pas douteux, et il le fit voir quand il n'était encore qu'un enfant. Né à Parme en 1580[1], il avait été envoyé à Plaisance pour y servir, en qualité

[1] Selon Passeri en 1580, selon Bellori en 1581. Ces deux biographes ont personnellement connu Lanfranc à Rome, et leurs notices, quo nous avons dû abréger, sont curieuses et bien faites.

de page, le comte Orazio Scotti, marquis de Montalbo. C'est là que sa vocation pour le dessin se déclara vivement, à telles enseignes qu'ayant un jour charbonné sur les murs d'une chambre, avec la hardiesse de l'ignorance, une longue frise de son invention, il fut surpris par son maître qui, au lieu de blâmer ce barbouillage, jugea convenable de confier l'enfant aux soins d'Augustin Carrache, occupé alors chez le duc Ranuccio, de Parme, fils du célèbre Alexandre Farnèse. A l'école d'Augustin se développèrent les dispositions naturelles de Lanfranc pour le dessin, et comme Carrache était plus graveur que peintre, il faut croire qu'il enseigna la gravure à son jeune élève, que nous verrons plus tard manier la pointe librement et avec chaleur. Mais depuis que la coupole de Saint-Jean, à Parme, avait été peinte par Corrége, cet ouvrage merveilleux était devenu l'étude obligée de tous les peintres qui étudiaient à Parme ou qui s'y trouvaient de passage. Lanfranc fut si charmé et tellement ébloui de cette coupole, qu'il en fit une petite réduction dans laquelle il imita la grande manière, le coloris fondu, les savants raccourcis de l'original, et l'on peut dire que ses études d'après le Corrége furent pour lui une sorte de provision qui lui dura sa vie entière. Tout ce qu'il déploya de talent dans la perspective aérienne, dans l'art de calculer les proportions des figures et la force du ton selon les distances, il le tenait du Corrége.

Cependant, Augustin Carrache étant mort au commencement de 1602, Lanfranc, qui touchait à sa vingt et unième année, alla chercher à Rome un protecteur et un second maître dans la personne d'Annibal Carrache. Ce peintre, qui conduisait alors les magnifiques décorations du palais Farnèse, employa volontiers l'ancien disciple de son frère et lui fit peindre les quatre côtés d'une chambre dans laquelle le cardinal Farnèse avait coutume de se retirer pour ses dévotions. Lanfranc y représenta, sans doute sur les dessins d'Annibal, des anachorètes faisant pénitence. On croit même que Lanfranc exécuta quelques-uns des compartiments de la grande galerie, notamment le tableau de Persée qui se défend avec la tête de Méduse contre Thessalus et ses compagnons. Quoi qu'il en soit, Lanfranc ne fut pas à Rome sans étudier les grands maîtres et, en particulier, les Loges de Raphaël. Après les avoir dessinées, il entreprit de les graver en collaboration avec son condisciple Sisto Badalocchi, Parmesan comme lui. Leur ouvrage, composé de nombreuses planches, dont vingt-huit ont été gravées par Lanfranc, fut dédié par eux à leur maître Annibal Carrache, et la lettre qu'ils lui adressèrent à ce sujet est transcrite par Bellori[1]. Dans les estampes de Lanfranc, il faut en convenir, Raphaël est souvent méconnaissable. Ses figures, spirituellement *croquées*, comme dit Mariette, deviennent élégantes, désinvoltes et purement décoratives; mais elles conservent du moins ce caractère italien que leur ont fait perdre les estampes plus exactes mais plus lourdes de Chaperon. Les maîtres ne sont bien gravés, en général, que dans leur pays et par les artistes de leur temps.

La gravure des Loges fut terminée en 1607, mais Lanfranc, tout en faisant mordre ses eaux-fortes, ne laissait pas de vaquer à d'autres travaux. Le marquis Sannesio, qui voulait orner de statues et de peintures une maison de campagne qu'il possédait au Borgo Santo Spirito, y appela Lanfranc pour lui donner à décorer quelques-unes des chambres du casino. Le peintre y représenta la défaite des Philistins par Samson, qui, la tête couverte d'une peau de lion, comme un Hercule, les frappe et les renverse à coups de mâchoire d'âne. Il peignit ensuite la trahison de Dalila, et le héros lié avec des cordes par ses ennemis. Indépendamment de ces morceaux, qui étaient des fresques, Lanfranc dut peindre à l'huile une *Nativité*, et il la conçut dans le goût de la fameuse *Nuit* du Corrége; c'est-à-dire que tout le tableau était éclairé par la lumière surnaturelle émanée de l'enfant Jésus, et se répandant sur les figures des pasteurs et des anges.

Sur ces entrefaites, Annibal mourut, et Lanfranc, qui perdait en lui un soutien, s'en retourna dans son pays, où les travaux, du reste, ne lui manquèrent point. On voit encore de lui, à Plaisance, dans l'église Santa Maria di Piazza, le tableau de *Saint Luc*, qui orne la chapelle de ce nom, et dans la petite coupole de cette même chapelle, une gloire d'anges, la seule fresque de lui qu'on ait à Plaisance[2]. Il fit ensuite pour la cathédrale un *San Corrado* et un *Saint Alexis* ermite; ce dernier morceau est vanté comme une merveille

[1] *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, scritte da Giorn. Pietro Bellori, in Roma,* MDCCXXVIII.
[2] *Le Pubbliche Pitture di Piacenza,* p. 15, MDCCLXXX.

par Bellori. Le saint, étendu mort au pied d'un escalier, est reconnu par le pape Innocent Ier, au moyen d'une inscription. Parmi les assistants, on remarque un vieillard, le père du saint, et une femme qui pleure devant le cadavre. Dans le haut de la composition, s'envole un ange qui porte au ciel l'âme du saint, et qui paraît vraiment sortir de la toile, dit le comte Carasi, *pare proprio esser fuori della tela*. Bellori mentionne encore plusieurs peintures faites par Lanfranc pour les églises San Nazzaro et San Lorenzo, et envoyées par lui de Rome à Plaisance. Son séjour, tant à Plaisance qu'à Parme, ne fut guère que d'une année, pendant laquelle il reçut l'hospitalité chez le comte Scotti, dont il avait été le page. Il va sans dire que ce personnage



LA DOULEUR DE SAINT PIERRE (Florence).

voulut avoir, lui aussi, quelques ouvrages de son ancien protégé, lequel, entre autres morceaux, lui peignit l'*Enlèvement d'Hélène* et l'*Incendie de Troie*.

De retour à Rome, Lanfranc y établit sa réputation par un tableau que lui demandèrent les religieux de Saint-Joseph : la Vierge, assise sur un nuage à côté de son époux et environnée d'anges, tient un collier de pierreries qu'elle va passer au cou de sainte Thérèse. Cette peinture lumineuse et traitée d'un pinceau tendre fut exposée en public et fit honneur à Lanfranc. Mais lui, il se sentait plus propre aux grandes machines qu'aux tableaux de chevalet, et il est vrai de dire qu'il avait surtout de la facilité pour les choses difficiles, non pas de son art, mais de son métier. Sa joie eût été de décorer une coupole comme celle de Parme, en y employant les mêmes artifices, la même science des raccourcis, le même sentiment de la perspective aérienne. L'occasion s'en présenta, fort heureusement pour lui, à Sant'Agostino, où il eut à peindre une *Assomption* dans la voûte d'une chapelle appartenant à Buongiovanini. Il s'en acquitta

prestement, avec une habileté pratique et une abondance de verve que rien ne pouvait plus mettre en défaut. L'apparition céleste commençait à partir d'une corniche en clair-obscur, feinte en stuc blanc; les pendentifs étaient remplis par de grandes figures d'évangélistes, et, sur la muraille cintrée qui fait face aux fenêtres, on voyait les apôtres groupés autour du tombeau d'où la Vierge avait été ravie au ciel. C'est là, dans ces vastes décorations, que Lanfranc déployait la vigueur et l'entrain de ses talents pittoresques. Il y montrait aussi une qualité ou, pour dire mieux, un défaut qui lui était propre, celui de jeter les draperies sur le nu avec une facilité apprise par cœur, et d'en déduire les plis sans jamais regarder la nature, mais non toutefois sans vraisemblance. Il avait adopté, pour les peindre, la méthode des teintes hachurées, produisant, par leurs intermittences, une couleur mixte, rompue, indécise, mais quelquefois aimable par son indécision même.

Les fresques de Saint-Augustin ne furent, du reste, que le prélude de la magnifique et célèbre décoration exécutée par Lanfranc à Sant' Andrea della Valle. Il s'était depuis longtemps assuré ce grand travail en s'insinuant dans les bonnes grâces du cardinal Alexandre Montalte, auquel il avait été présenté par le marquis Sannesio, et qui le lui avait promis formellement. Lorsque la construction de cette belle église fut achevée, Montalte, qui avait oublié sa promesse, confia toutes les peintures de Sant' Andrea della Valle au Dominiquin, lequel lui était chaudement recommandé par le cardinal Ludovisi, neveu de Grégoire XV, nouvellement élu. Sur les vives réclamations de Lanfranc, le cardinal Montalte se ravisa, mais on eut beaucoup de peine à faire entendre raison au Dominiquin, car il avait, lui aussi, une commande en bonne forme. Il lui fallut pourtant se résigner à partager avec Lanfranc l'honneur d'une aussi belle entreprise; mais il lui en conserva une rancune inextinguible.

Donc, pendant que Zampieri peignait le chœur de l'église et les quatre pendentifs de la coupole, Lanfranc se préparait à renouveler dans cette coupole l'effet prodigieux qui l'avait jadis émerveillé dans celle du Corrége, à Parme. Je dis *l'effet*, car, en somme, c'était l'unique préoccupation de Lanfranc, qui se trouvait ainsi non-seulement le rival du Dominiquin, mais son antipode; car autant la composition de ce dernier est expressive et s'adresse à l'âme, autant celle de l'autre est décorative, c'est-à-dire inventée, agencée, éclairée et tachée de couleurs pour le seul plaisir des yeux. Avant de se mettre à l'œuvre, Lanfranc, afin de se rendre bien compte de l'ensemble, essaya sa composition sur un modèle haut de six palmes (un mètre quarante centimètres environ), qui était une réduction exactement proportionnée de sa coupole; et après y avoir disposé, groupé et dessiné ses figures, il coloria son esquisse à l'aquarelle, réservant tout le feu de son exécution pour l'ouvrage en grand. Lorsque nous vîmes à Rome la coupole de Sant' Andrea della Valle, elle nous parut parfaitement remplir le but que s'était proposé le peintre et qui consistait à faire disparaître les pierres de l'édifice pour y substituer une sorte de paradis lumineux au sein duquel apparaîtraient la Vierge, les anges, les prophètes, et les apôtres et les martyrs, gravitant autour de Jésus-Christ, d'où émanerait toute la lumière de la coupole. Répandue sur tant de figures qui vont graduellement resplendir ou s'éteindre suivant qu'elles s'approchent ou s'éloignent du centre glorieux, cette lumière est habilement soutenue par les valeurs fermes, quoique reflétées, que forment les draperies plus ou moins brunes distribuées avec art pour les besoins du clair-obscur et la magnificence de l'effet. Voulant exalter la splendeur de la lumière dans le lanternon de la coupole où nage la figure du Christ, il employa l'artifice d'une grosse guirlande de fleurs tenue par sept anges, laquelle, par un ton vigoureux, s'oppose à la lumière centrale et la surexcite. Lanfranc s'est d'ailleurs bien gardé de préciser les silhouettes de ses figures. Il en a laissé perdre au contraire tous les contours, les noyant dans la lumière du paradis, de sorte que chaque figure, bien qu'elle ait en son milieu un suffisant relief, se fond dans l'ensemble et n'y joue qu'un rôle inaperçu, de même qu'en un grand orchestre, chaque instrument se modère et s'efface au profit de l'harmonie générale, qui doit seule triompher.

La coupole de Sant' Andrea della Valle, entreprise par Lanfranc en 1621, sous le règne de Grégoire XV, fut terminée et découverte en 1625, l'année du jubilé d'Urbain VIII et au commencement de son pontificat. Toute la ville de Rome courut voir cette immense peinture, et comme il arrive toujours quand deux rivaux sont en présence, les spectateurs se divisèrent en deux camps, les uns préférant de beaucoup les belles

fresques du Dominiquin, qui sont toutes inspirées par un sentiment vrai, délicat et profond des choses religieuses, les autres sacrifiant le maître bolonais au praticien vaillant et *terrible*, comme ils le disaient, qui avait su recommencer le Corrége, et donner à l'Italie un nouveau modèle de grande machine. Mais au nombre des premiers se trouvait Nicolas Poussin, et celui-là eut bientôt distingué entre la sincère éloquence du Dominiquin et la vaine rhétorique de Lanfranc. Son jugement a été celui de la postérité.

A l'époque où il eut fini sa coupole, Lanfranc était marié à Rome depuis neuf ans. Il avait épousé en 1616 une jeune Romaine, Cassandra Barli, jolie femme et d'un esprit vif, de laquelle il eut plusieurs enfants. Lanfranc était petit de taille et replet. Il avait des manières faciles et avenantes. Riche, il aurait pu l'être,



PAQUIER D. LANFRANC PINX. DELANGLE S.

LA SÉPARATION DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL.

car il était surchargé de travaux et il lui fallait peu de temps pour les accomplir; mais sa maison était tenue sur un si grand pied et sa femme déployait un tel luxe qu'il se trouvait constamment à court de finance. Une chose le ruinait surtout, c'était une vigne qu'il avait achetée à Monte di Bravetta, hors la porte Saint-Pancrace, et qui l'entraînait à de continuelles dépenses. Il y avait construit un casino qui lui avait coûté quatre mille écus et qu'il avait orné de peintures non-seulement de sa main, mais de la main des autres peintres ses confrères, qu'il traitait magnifiquement. Du reste, tout gêné qu'il était, il ne cessait d'inviter à sa campagne de nombreux amis et des familles entières, éprouvant un plaisir indicible à ces réunions de jeunes femmes et de joyeux garçons qui lui dévoraient en un jour le fruit de plusieurs mois de travail.

Aussi fut-il charmé d'apprendre que les jésuites de Naples voulaient lui confier la décoration de leur église. Le prix fait, il partit pour Naples avec toute sa famille en l'année 1631, dans le temps où le comte de Monterey était vice-roi. Sans tarder il se mit à l'œuvre, mais comme il s'agissait de peindre une coupole divisée en tranches et sur laquelle il ne pouvait pas étendre à l'aise l'ordonnance de sa peinture, il pria les pères

jésuites de supprimer les côtes de la coupole; ceux-ci, à aucun prix, ne voulurent y consentir pour ne pas perdre les stucs et les ornements d'or dont ils avaient fait la dépense. Ces divisions architectoniques furent pour le peintre un embarras et un empêchement à bien faire; mais il prit sa revanche dans les pendentifs, où il représenta les quatre évangélistes accompagnés de figures d'anges qui sont peut-être son meilleur ouvrage. Il nous souvient d'avoir remarqué à Naples un de ces évangélistes, saint Luc, qui est vraiment conçu et dessiné de grande manière. Au surplus, tout ce grand travail ayant été détruit par un incendie, provenant d'illuminations faites dans l'église pour la prière de quarante heures, Lanfranc recommença sur nouveaux frais et sans regret aucun, car, comme dit Montaigne, « le dommage de l'un est profit de l'autre. »

Nous n'avons pas oublié non plus les peintures exécutées par Lanfranc dans la belle chartreuse de San Martino, qui domine tout Naples et la mer. Mais ces peintures, enlevées avec beaucoup de prestesse et de résolution, ne sont autre chose que des phrases pittoresques sans signification et sans caractère. Les apôtres notamment y sont vêtus de lourdes draperies dont les plis rares, mous et ronds, manquent d'accent et rappellent les plus mauvaises sculptures du genre berninesque. C'est aussi à peu près dans ce goût infecté de décadence que Lanfranc peignit les *Martyres des apôtres* aux Théatins de Naples, ouvrages qui de son temps paraissaient admirables et qui lui en valurent beaucoup d'autres. C'est à lui que s'adressa de préférence le comte de Monterey, non-seulement pour lui faire décorer la chapelle de son palais, mais aussi pour certains tableaux à l'huile en hauteur, qu'il voulait offrir en présent au roi d'Espagne. Ce fut lui également que la voix publique désigna pour achever la coupole du trésor de Saint-Janvier, commencée par le Dominiquin et interrompue par sa mort. Mais il ne voulut y mettre la main qu'à la condition que les ébauches de son ancien rival seraient effacées et que les murs lui seraient livrés entièrement nets. La fabrique ayant accepté cette condition, la coupole fut blanchie, et on ne laissa subsister que les pendentifs que le Dominiquin avait achevés, et qui étaient petits, d'une exécution faible et sans effet. Pour que les figures de son rival parussent plus débiles et plus pâles, Lanfranc résolut de tenir les siennes de grandes proportions, de les monter en couleurs et d'en augmenter le relief par des ombres ressenties. Toutefois, en voulant nuire à son voisin, il se fit du tort à lui-même, parce que les pendentifs étant plus près de la vue que le bassin de la coupole, il se trouva, contrairement aux lois de la perspective, que les figures éloignées furent à la fois plus colorées et plus grandes que les figures rapprochées, de sorte qu'au lieu de paraître monter doucement dans l'air, elles semblaient se précipiter rudement sur le spectateur.

A tous ces travaux, dont nous donnons ici une liste fort incomplète, Lanfranc avait gagné plus de cinquante mille écus romains. Il avait marié à Naples deux de ses filles, l'une à un riche marchand droguiste nommé Giuseppe Ponzi, l'autre à un sculpteur en réputation, Giuliano Finelli, dont Passeri a écrit l'éloge. La troisième s'était cloîtrée dans le monastère de Sainte-Catherine et y était morte durant le séjour de ses parents à Naples. Le retour de Lanfranc à Rome eut lieu en l'année 1646, au moment où se préparait la révolution de Mazaniello. Le peintre était à peine arrivé, quand les frères de Sant' Andrea della Valle lui demandèrent une Madone qui devait remplir un compartiment rond, dans une des chapelles latérales du chœur; mais lui, qui n'avait aucun goût pour ces sortes de petits ouvrages, fit peindre cette Madone par son unique élève, Antonio Richieri, Ferrarais, et il réserva tous ses soins et toutes ses forces pour les peintures de la tribune, dans l'église San Carlo de' Catenati, peintures dont il avait obtenu la commande pendant qu'il était encore à Naples, par l'entremise de son ami et compatriote, Cristoforo Gardi, évêque de Castro, lequel fut assassiné quelque temps après [1]. Lanfranc, pour cette décoration, s'était approvisionné de dessins et d'études, et il les avait renfermés dans une cassette, qui lui fut volée. Ce fut un des chagrins les plus cruels de sa vie. Découragé, dégoûté, et ne retrouvant plus sa verve première, il dut recommencer comme il put, et de mémoire, les nombreux cartons nécessaires à l'exécution de ses fresques, et l'on s'en aperçut en voyant certaines parties

[1] Passeri raconte à ce sujet que le pape Innocent X, en apprenant le meurtre de Gardi, en fut tellement irrité qu'il fit raser la ville de Castro, en chassa tous les habitants et la convertit en un affreux désert : *Fu demolito Castro, e ridotto in una deserta, e disabitata pianura, con tanto danno e prejudizio delli cittadini che l'abitavano, e con tanto orrore della cristianità.*

fort négligées. Durant qu'il y travaillait, Félibien l'alla voir : « Ce fut là, dit-il, que je le connus et que je pris « plaisir plusieurs fois de monter sur son échafaud pour le voir travailler à ces grandes figures où de près on « ne pouvoit rien connoistre, mais qui d'en bas faisoient des effets merveilleux. Je commençay alors à



SAINT PIERRE MARCHANT SUR LES EAUX (Rome).

« comprendre qu'outre l'intelligence de la perspective nécessaire aux peintres et l'art de bien desseigner les « choses raccourcies, il y a encore dans la peinture d'autres secrets et une science qui sert à bien disposer « les figures et à accompagner leurs attitudes et leurs actions de cet air agréable qu'on remarque « particulièrement dans ces sortes d'ouvrages où le Corrége et Lanfranc ont si bien réussi. » (*Entretiens.*)

En 1647, pendant que Lanfranc vaquait aux décorations de San Carlo, le trône pontifical était occupé par Innocent X, et l'on sait que ce pape était gouverné par sa belle-sœur, la célèbre donna Olimpia, qui exerçait

sur lui un ascendant irrésistible. Lanfranc, qui avait dû peindre la Loge de la Bénédiction, à Saint-Pierre du Vatican, sous le pontificat de Paul V, s'était vu privé d'un si bel ouvrage par la mort de ce pontife ; mais il n'avait pas perdu toute espérance. Il s'adressa, pour renouer cette affaire, à la signora Olimpia, mais la négociation n'aboutit point, parce que l'on persuada au pape que des stucs orneraient mieux la Loge, et que d'ailleurs les peintures projetées demanderaient un temps infini. La vérité est, cependant, qu'à en juger par les gravures de Pietro Santi Bartoli, les compositions de Lanfranc étaient ingénieuses, bien trouvées et meilleures que ses idées habituelles. Peut-être l'habile graveur y a-t-il mis quelque peu du sien. En tous cas, les dix-huit estampes de Pietro Santi font une bonne figure dans l'œuvre de Lanfranc.

Après un court séjour chez son frère Egidio, qui était graveur ou sculpteur sur bois, *intagliatore in legno*, Lanfranc s'en alla demeurer dans sa chère maison de campagne, songeant à l'orner de plus belle; il voulait même l'agrandir et y faire venir de l'eau par un aqueduc; mais ces projets furent tout à coup déjoués par une fièvre maligne qui l'emporta au bout de quelques jours. Sa mort eut cela de singulier qu'elle arriva le 29 novembre 1647, le jour même de Saint-André, pendant qu'on célébrait la fête de ce saint dans l'église Sant' Andrea della Valle, qu'il avait si magnifiquement décorée.

Quiconque jugerait Lanfranc sur ses tableaux à l'huile ne se ferait pas une idée juste de ses talents. C'est seulement dans les décorations murales qu'il eut, je ne dis pas, comme Mariette, « des pensées sublimes », mais la force pittoresque, le sentiment de l'effet, l'intelligence des ensembles. Malgré tout, on peut le regarder comme le type des artistes de la décadence qui n'ont aspiré qu'à la satisfaction des yeux et au triomphe du métier, et chez qui des phrases brillantes remplacent le langage sérieux de l'art.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Lanfranc a gravé à l'eau-forte un certain nombre de pièces, et d'abord 28 estampes de la suite des Loges de Raphaël, dont le reste est de Sisto Badalocchi, ensuite une vue de la vigne qu'il possédait hors la porte Saint-Pancrace. Mariette croit ce morceau d'Antoine Ricchieri, élève de Lanfranc. Le même Ricchieri a gravé, sur les dessins et sous les yeux de son maître, *Saint François d'Assise* en extase dans les bras de deux anges ; puis un *Saint Benoît* assis entre saint Bruno et saint Bernard, qui peut être attribué soit au maître, soit au disciple.

Musée du Louvre. — Cinq tableaux : 1. *Agar secourue par un ange*, figure de grandeur naturelle. 2. *Saint Pierre en prière*, figure de grandeur naturelle. 3. *La Séparation de saint Pierre et de saint Paul*, figures de 0,60 centimètres, gravé par Étienne Picard et dans Fiholil; la planche de Picard est à la chalcographie du Louvre. Ce tableau a appartenu à Mazarin. 4. Le *Couronnement de la Vierge*, figure de grandeur naturelle, gravé par Baudet et Landon. 5. *Pan offrant une toison à Diane*, figures de 0,60 centimètres.

Le Musée du Louvre contient aussi vingt-huit dessins de la main de Lanfranc.

Parme. — Dans l'église d'Ognissanti, au maître-autel, *le Paradis*. — Un autre tableau dans le baptistère de la ville.

Plaisance. — Dans la cathédrale : *Saint Alexis mort, reconnu par Innocent Ier*, et *Saint Corrado dans le désert avec un ange*. — Dans l'église de la Madonna di Piassa, *Saint Luc apôtre*.

Rome. — A Sant' Andrea della Valle, la grande coupole dont nous avons parlé; cette coupole a été gravée par Carlo Cesi. — A San Carlo de' Catenati, la voûte du chœur est un tableau de l'*Annonciation*. — A Sant' Agostino, la coupole dont nous avons parlé où se trouve l'*Assomption de la Vierge*. Elle a été gravée aussi par Carlo Cesi. — A Saint-Pierre du Vatican, *la Barque de saint Pierre*, mosaïque d'après Lanfranc, et les peintures de la voûte dans la chapelle du Crocifino, où se trouve la fameuse *Pietà* sculptée par Michel-Ange. — A Santa Marta, *Saint Jacques et saint Antoine abbé*, et une *Sainte Ursule*. — Au palais Corsini, plusieurs tableaux. — A San Sebastiani, *Saint Pierre et saint Paul morts*. — Dans le palais Mattei, *la Femme de Putiphar*. — Au palais Farnèse, *Persée* tenant la tête de Méduse, d'après les dessins d'Annibal Carrache. — A Santa Lucia in Selci, *sainte Lucie et le Bourreau*. — A Santa Maria Maggiore, dans la chapelle de Paul V, *la Vierge et l'Ange*. — Au palais de Monte Cavallo, une peinture murale. — A San Giuseppe, *la Vierge donnant un collier à sainte Thérèse*. Au génie des peintures dans la voûte. — Au palais Borghèse, un tableau tiré de l'*Odyssée*. — A la Villa Pinciana, appartenant aux Borghèse, une loge peinte par Lanfranc, qui y a représenté *le Conseil des Dieux*, gravé par Pietro Aquila. — Palazzo Cortaguti, une *marine* avec Polyphème. — A Santa Maria della Morte, trois fresques, qu'on peut compter parmi les bons ouvrages de Lanfranc.

Naples. — Dans l'église de Saint-Janvier, la coupole de la chapelle du Tesoro. — Dans l'église du Gesù, la coupole. — Dans l'église de' Santi Apostoli, *les Martyres des Apôtres* et *les Apôtres portés dans une gloire d'anges*, douze grands morceaux; puis, sur la porte, dans un grand espace, *la Piscine probatique*. — A San Martino, la voûte de l'église: elle est divisée par des stucs peints en clair-obscur, représentant des figures de Termes.

On voit encore des peintures de Lanfranc à Macerata, dans l'église des Jésuites; à Lucerna, dans la cathédrale; à Pérouse, dans l'église des Dominicains; à Cortona, dans l'église Santa-Maria Nuova; à Lucques, dans l'église San Pier Cigoli; à Caprarola, près Rome, dans l'église des Zoccolanti, et à Farnèse, dans une autre église des Zoccolanti.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Italienne. *Histoire, Genre.*

DOMINIQUE FETI

NÉ EN 1589. — MORT EN 1624.



ÉCOLE Romaine.

On peut regarder le Feti comme un descendant du Caravage, bien qu'il ait été le disciple du Cigoli. Il tient en effet à cette famille de peintres grossiers et robustes qui, dans leur indifférence sur le choix des idées et des formes, ont su du moins donner du relief à la nature vulgaire et y intéresser un instant nos regards par le prestige de la couleur. Les grandes influences en peinture se réduisent à un fort petit nombre. L'Italie s'est longtemps partagée entre les dessinateurs de Florence et les coloristes de Venise; mais, pour ne parler que de l'école romaine, à laquelle appartenait le Feti, cette école, après avoir subi l'ascendant de Raphaël, était envahie dès la fin du seizième siècle par un réalisme brutal, et déjà on la voyait descendre, des régions élevées du style, dans le maniérisme des purs décorateurs. En moins d'un siècle elle avait parcouru toute la distance qui sépare le Pérugin du Caravage.

C'est à Rome, en 1589, que l'on place la naissance de Domenico Feti. Il eut pour maître le Florentin

Civoli ou Cigoli, qu'on appelait le Titien de Florence, et qui fut un des peintres de l'Italie les mieux rompus à la pratique de l'art. Aussi Dominique Feti apprit-il en peu de temps à manier le pinceau d'une main ferme, et dès sa première jeunesse, *da giovinetto*, dit Baglione, il fut chargé de peindre un tableau d'autel pour l'église Saint-Laurent in Damaso. Ce tableau, qui est encore à la place pour laquelle il fut peint, c'est-à-dire dans la nef de l'église, à main gauche, représente la Vierge de douleur adorée par deux anges et soutenue en l'air par des enfants. C'est à peu près tout ce qu'a laissé dans sa patrie l'artiste romain ; mais il faut croire que ses premières peintures firent sensation, puisqu'au milieu d'une ville peuplée d'artistes, il fut distingué par le cardinal Ferdinand de Gonzague, depuis duc de Mantoue, et emmené par lui dans cette ville pour travailler aux embellissements du palais ducal.

Le grand Jules Romain et son école avaient fait de la patrie de Virgile une des plus brillantes cités de l'Italie. Ce fier génie, en qui s'étaient fusionnés les deux styles les plus sublimes de la peinture, ceux de Raphaël et de Michel Ange, avait rempli de ses figures héroïques les églises et les palais de Mantoue, et bien qu'au dix-septième siècle l'école mantouane fut en décadence, il était impossible que les fresques du palais du Té ne fissent pas impression sur Dominique Feti. Ce qu'il n'avait pas étudié à Rome, il l'étudia à Mantoue; mais, à vrai dire, il ne fut que légèrement modifié par l'étude de ces fresques étonnantes. Il lui en resta seulement un dessin plus mâle et un certain caractère de figures, non pas fier, mais fort. Quant à la couleur et au maniement du pinceau, Feti conserva les traditions du Cigoli, ses solides empâtements à la vénitienne, son habitude de rehausser les clairs par des touches résolues et quelque chose qui lui était personnel dans la recherche des localités de ton. Sous ce rapport, rien n'était plus éloigné de la peinture mince de Jules Romain et de son coloris sauvage, que la manière puissante et grasse du Feti, manière aussi remarquable par l'allure franche de la brosse que par le choix et la variété des nuances.

Du reste, pour donner carrière à ses goûts de coloriste, Feti était naturellement amené à multiplier les accessoires et à leur prêter plus d'importance qu'ils n'en doivent avoir dans un tableau de style. Tous les ouvrages que nous avons vus de ce maître présentent des détails qui n'y ont été placés évidemment que pour servir de prétexte à des tons fins, précieux ou éclatants. Sa *Mélancolie* qui est au Louvre en est un exemple. Un vieux livre tourmenté, fatigué, usé par l'étude, un chien plein de vie dont le pelage est d'un rendu admirable, un chevalet rompu, un fragment de statue antique, un vase, un sablier, une mappemonde céleste, un télescope, ont fourni au peintre l'occasion de chercher sur sa palette les tons propres de chaque objet, de les accorder au moyen d'un gris charmant qui sert de base à leur harmonie. Mais aussi, grâce à l'intention pittoresque qui a accumulé et fait briller tous ces accessoires, la figure principale a perdu presque tout son intérêt, si tant est qu'elle en pût avoir; car je ne parle pas du modèle que l'artiste a choisi : on ne pouvait être vraiment plus mal inspiré. Quelle apparence qu'un sentiment aussi élevé, aussi noble que la mélancolie, aussi délicat, ait pu jamais affecter cette femme commune et charnue, dont le grossier embonpoint et les durs appas sont si peu d'accord avec les tristes pensées qu'on lui suppose. Par quel étrange oubli des convenances les plus simples, les attributs des sciences et des arts se trouvent-ils rassemblés dans un désert, comme pour occuper les méditations d'une servante désolée, ou, si l'on veut, d'une Madeleine repentie?... Non, il ne faut demander à Dominique Feti aucune des hautes qualités de l'art, mais du moins on peut s'attendre à rencontrer chez lui toutes les séductions matérielles du pinceau, toutes les finesses, tous les prestiges du métier.

On conçoit déjà qu'un talent de ce genre n'était guère propre à la fresque. Les procédés sobres de la peinture murale et ses tons austères ne pouvaient convenir à un homme qui se distinguait précisément par la couleur et par la touche. Aussi lui arriva-t-il comme à Cigoli, son maître, de ne pas réussir les fresques aussi bien que les tableaux à l'huile. Celles qu'il fit à Mantoue dans le chœur de la cathédrale et dans le palais de l'évêché furent pourtant jugées faciles et spirituelles, *assai spiritose*, dit Cadioli[1]. Mais les meilleurs de ses ouvrages et les plus estimés furent ceux qu'il eut à peindre pour le couvent des Ursulines, où il avait

[1] Giov. Cadioli, *Descrizione delle pitture, sculture... che si osservano nella città di Mantova*, in Mantova, 1773.

une sœur, nommée Lucrina. Par attachement pour le Feti, le duc de Mantoue avait fait venir de Rome toute la famille du peintre, s'en était généreusement fait le protecteur et dota lui-même Lucrina Feti en la faisant religieuse. La sœur Lucrina, qui avait appris la peinture avec son frère et s'y était rendue habile, s'employait volontiers à décorer l'église de son couvent, mais elle avait obtenu que Dominique viendrait retoucher ses tableaux et y donner la dernière main. Cette collaboration, dans laquelle la délicatesse d'une



LA MÉLANCOLIE.

femme venait si heureusement tempérer un talent naturellement brutal et rude, produisit de belles choses. entre autres une charmante *Nativité,* où l'on admirait l'expressive tendresse de la Vierge et la grâce de l'enfant, à côté de la rustique simplicité des pasteurs, et le ménagement d'une lumière piquante doucement liée par d'insensibles dégradations aux plus fortes ombres.

Cependant le Feti ne s'en tint pas à retoucher les toiles de sa sœur. Il fut invité à composer et à peindre entièrement de sa main un grand tableau qui devait décorer le réfectoire du couvent des Ursulines, et, en vue de cette destination, il prit pour sujet la *Multiplication des pains.* Si l'on s'en rapporte au peintre

Cadioli, c'est un morceau merveilleux. « Au premier coup d'œil que vous jetterez sur cette toile, s'écrie avec enthousiasme le critique italien, vous serez affamé de la contempler *diverrete anche voi famelico di contemplarla*, comme les troupes qui suivaient Jésus-Christ étaient affamées de pain et de poisson. Au milieu de cette foule immense, la figure du rédempteur se détache, domine et paraît toute rayonnante de générosité et de tendresse. Quant à la multitude, elle est habilement répartie en trois groupes bien liés entre eux, de façon à ne pas rompre le majestueux silence qui doit régner dans une page d'histoire d'un caractère aussi noble. Admirez comme les figures, sur le premier plan, sont grandioses, puissantes, bien finies et rehaussées, et comment elles vont en diminuant peu à peu se confondre et se perdre à l'horizon. Et quelle distance le peintre a su creuser dans sa toile! Il semble qu'à peine le regard y puisse atteindre, tant il y a d'adresse dans ces touches d'abord fermes et franches, qui, sans nuire au repos de la partie principale, font reculer les derniers plans du tableau, touchés au contraire avec une indécision et une vaguesse proportionnées à leur éloignement. » C'est à peu près ainsi que s'exprime l'écrivain mantouan; mais ses éloges sont empreints d'une évidente exagération pour qui connaît le vrai talent de Dominique Feti.

L'escalier du convent des Ursulines, le cloître de Sainte-Agnès, la chapelle du tribunal de Mantoue, l'église des chanoinesses de Latran, furent successivement ornées des peintures de Dominique Feti. Mais un jour il lui prit fantaisie d'aller voir Venise. Là étaient ses maîtres de prédilection, ceux que dans Rome même il avait admirés plus que Raphaël. On ne dit pas si son séjour à Venise fut de longue durée, ni s'il y fit quelques tableaux; ce qui paraît certain, c'est que le goût du plaisir s'empara de lui aussi vivement que le goût de la couleur. Baglione raconte que le Feti étant tombé malade par suite d'excès, mourut à Venise, à l'âge de trente-cinq ans, c'est-à-dire en 1624... Lanzi reproche à ce peintre d'avoir groupé ses figures de manière qu'elles se correspondent deux à deux, avec une symétrie architecturale insupportable en peinture. Mais à Feti comme aux autres sectateurs du Caravage, on peut surtout reprocher la trivialité des modèles, l'absence de toute noblesse, le mépris ou plutôt l'ignorance de tout ce qui compose le costume, enfin la négation absolue de l'idéal. Mais parmi ces fortes natures de peintres, Dominique Feti, par la vigueur de son coloris, par la résolution de son pinceau, a marqué sa place de telle façon que l'histoire ne pouvait ni le méconnaître ni l'oublier.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Dominique Feti a peu travaillé et ses tableaux sont assez rares, surtout ses tableaux de chevalet. Ses principaux ouvrages sont à Mantoue dans les églises, les palais ou les couvents que nous avons désignés; à Rome, dans l'église Saint-Laurent *in Damaso*, et à Florence dans les deux GALERIES.

Le MUSÉE DU LOUVRE en renferme quatre : l'*Empereur Néron* debout, un bâton de commandement à la main; la *Vie champêtre* sous la figure d'une femme assise et filant; la *Mélancolie* sous les traits d'une femme à genoux méditant sur une tête de mort et entourée des attributs des sciences et des arts; l'*Ange gardien* : il pose sa main sur l'épaule d'un jeune homme en lui montrant le ciel.

Il y a bien des musées où l'on ne trouve aucun tableau de Feti, ceux de Belgique, de Hollande, d'Angleterre et d'Espagne. Mais on en voit dans les galeries d'Allemagne au BELVÉDÈRE A VIENNE, à la PINACOTHÈQUE DE MUNICH, et dans la GALERIE DE DRESDE qui en compte jusqu'à dix.

Les rares dessins de Feti sont heurtés d'un grand goût à la pierre noire, relevés de blanc de craie; d'autres sont à la sanguine hachés de droite à gauche également partout. On en voit de lavés au bistre avec un trait de plume; il a fait des études admirables peintes sur papier.

VENTE CARIGNAN, 1743. — La *Mélancolie* sous les traits d'une Madeleine à genoux. C'était la répétition de celui qui est au Louvre. 900 liv.

VENTE DUC DE TALLARD. — Le tableau ci-dessus, 584 liv. — La *Vie champêtre*. C'est une seconde répétition du tableau qui est au Louvre, et elle provient aussi de la collection de Louis XIV. Il y en avait une autre chez le duc d'Orléans. L'éditeur l'a fait graver ici en tête de la présente biographie. 1,310 liv. — La *Guérison de Tobie*. On y voit le jeune Tobie, son père, un ange, la mère de Tobie et une servante. 6,004 liv.

VENTE JULIENNE. — La *Guérison de Tobie*. Composition de neuf figures, plus grande et autre que la précédente, 1,901 liv. — Une *Vierge*. Elle tient l'enfant, assise au pied d'un arbre; un ange cueille des cerises. 320 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI. — Le *Songe de Joseph*. Il est couché la main sur sa tête, à côté de lui est son chien qui dort. 1,800 liv. — Deux différents sujets de l'*Enfant prodigue*, 760 liv. — *Tobie*, recouvrant la vue, embrasse son fils, 279 liv. — L'*Empereur Titus*, 600 liv.

VENTE LEBRUN, 1812. — *Saint-François* évanoui et en extase devant un ange qui lui joue du violon. Retiré à 400 fr.

VENTE LEBRUN, 1813. — Deux sujets de l'*Enfant prodigue*, les mêmes qui ont paru dans la vente Conti, 800 fr.

Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

PIERRE DE CORTONE (PIETRO BERRETTINI DIT)

NÉ EN 1596 — MORT EN 1669.

ÉCOLE Romaine



Le génie italien est essentiellement décoratif. A peine délivrées par la Renaissance des formes sèches et raides où l'art gothique les avait si longtemps emprisonnées, les écoles de Florence et de Rome laissèrent le champ libre à leur fantaisie, et déroulèrent sur les murailles des palais ou des châteaux le luxe des plus riches ornements et des plus capricieuses arabesques. Dans ce genre, nouveau pour l'Italie et pour l'Europe elle-même, le seizième siècle fit des merveilles. Mais, le but à peine indiqué, des maîtres, plus hardis que forts, survinrent et le dépassèrent. Florence et Bologne, oublieuses de toute sobriété, ne virent plus dans la figure humaine qu'un motif de décoration, et sans souci de ce que contient, de ce qu'exprime cette forme gracieuse ou sévère, elles la plièrent en cent façons et la contournèrent selon les exigences de l'architecture et le caprice des nécessités locales. Fontainebleau fut le triomphe et l'œuvre la plus heureuse de cette école habile à dérouler, sur les plafonds et sur les frises, des guirlandes de personnages et de vivantes allégories.

Cette audace ne resta pas sans imitateurs. Le dix-septième siècle continua, sauf les modifications que le

temps apporte inévitablement aux manières et au goût, ce que le siècle précédent avait commencé. Les circonstances vinrent d'ailleurs en aide aux peintres, car qui pourrait dire le nombre de palais et de maisons de plaisance qui se construisirent en Italie sous le pontificat d'Urbain VIII, d'Innocent X et d'Alexandre VII? Dans les luxueux édifices que multiplièrent alors Charles Maderne et Borromini, le cavalier Bernin et Fontana, il y avait presque toujours de grandes galeries, des salles de réception aux voûtes somptueuses, de vastes escaliers de marbre, et comme les nobles habitants de ces demeures en trouvaient les murailles froides et nues, ils appelèrent de tous côtés des peintres qui remplirent leurs palais de souriantes mythologies ou d'éclatantes scènes historiques. L'architecture du dix-septième siècle eut bientôt à son service une armée de décorateurs.

Pierre de Cortone, dont l'illustration, si brillante jadis, a aujourd'hui perdu beaucoup de son éclat, fut l'un des plus applaudis parmi les maîtres de cette école. Florentin par ses origines et par sa première éducation, mais devenu Romain par son long séjour dans la ville des papes, il essaya de combiner le mouvement et la grâce, d'allier la séduction à la force, et il y réussit si heureusement au gré de ses contemporains, que les princes de l'Église et de la noblesse se disputèrent l'honneur d'employer son hardi pinceau. Il leur semblait que nul autre que Cortone n'aurait pu venir à bout de ces grandes machines qu'il peignait si vite et si bien.

Pietro Berrettini, qui, selon l'usage italien, vit le nom de sa famille remplacé par celui de sa ville natale, était né le 1er novembre 1596, à Cortone, dans le midi de la Toscane. Conduit enfant à Florence, il y devint l'élève d'Andrea Commodo, qui « s'entendoit aux décorations » et qui avait même travaillé dans sa jeunesse à celles que Florence avait fait improviser en 1588 pour recevoir dignement Christine de Lorraine[1]. Pierre de Cortone ne demeura pas longtemps sous la discipline de ce premier maître. A l'âge de quinze ans, c'est-à-dire vers la fin de 1611, le jeune artiste vint à Rome et y entra dans l'école d'un autre peintre florentin, Baccio Ciarpi. Mais combien Pierre de Cortone eut de tristes heures à passer avant d'arriver à la fortune ou même à la sécurité de la vie! Il était pauvre, et, s'il faut s'en rapporter à Mariette, qui répète — sans y croire, il est vrai, — ce qu'il avait entendu raconter à Rome, il fut quelque temps sans ressources et sans asile : « Les portiques ouverts étoient les seuls endroits où il passoit les nuits. Bientost il fit connaissance avec quelques domestiques du palais Sacchetti qui, par charité, le mirent coucher dans une auge de pierre remplie de paille sous un hangar. Un espiègle y mit un jour de l'eau, et le pauvre enfant y étant entré à son ordinaire, en sortit moins consterné de se voir mouillé que de ce que tous ses dessins l'étoient. Cette aventure fit du bruit. » Le cardinal Sacchetti voulut connaître la victime de cette méchante plaisanterie. Il fut tellement séduit par le caractère du jeune artiste qu'il résolut de lui servir de protecteur. Associé à son frère, le marquis Sacchetti, le prélat prit dès lors Pierre de Cortone sous son puissant patronage, et bientôt l'élève de Commodo et de Ciarpi se vit à l'abri des mauvais jours.

Berrettini se révélait d'ailleurs dès cette époque comme un ardent travailleur, désireux d'apprendre beaucoup et de produire plus encore. Il étudiait à la fois Raphaël, Michel-Ange et Polydore de Caravage. On assure que les sculptures puissantes de la colonne Trajane lui servirent aussi de guide. Les écrivains qui racontent ainsi l'histoire de l'éducation de Pierre de Cortone doivent en être crus sur parole, car la fréquentation intellectuelle de ces grands maîtres et de ces grands monuments n'a guère laissé de traces dans son œuvre. Lorsque Berrettini se sentit sûr de lui-même, il demanda du travail aux Sacchetti, qui lui firent exécuter plusieurs peintures, entre autres un *Enlèvement des Sabines*, composition du sentiment le plus violent et le plus théâtral, s'il en faut juger par la gravure que Pierre Aquila nous en a laissée. Grâce à la protection du cardinal, on lui commanda ensuite pour l'église de Saint-Sauveur *in Lauro* une *Nativité*, dont il se tira avec le plus grand honneur, et qui fut même, assure Titi, « *la prima opera che lo facesse conoscere per gran maestro*[2]. » Urbain VIII entendit à cette occasion parler du jeune peintre, et lorsqu'il fit restaurer Sainte-Bibienne (1625), il voulut utiliser son pinceau. Associé à Augustin Ciampelli, qui peignait l'un des côtés de l'église, Pierre de

[1] Mariette, *Abecedario*, II, p. 2.

[2] F. Titi, *Descrizione delle pitture esposte in Roma*, 1763, p. 408.

Cortone décora à fresque la muraille opposée, et il le fit d'une main si vaillante et d'une si vive couleur que plus tard le pape ne voulut pas d'autre artiste que lui pour peindre la voûte de la grande salle du palais des Barberini.

S'il fallait juger du mérite des œuvres d'art par le bruit qu'elles font dans le monde, le plafond du palais Barberini serait le chef-d'œuvre du dix-septième siècle, et Pierre de Cortone ne serait pas au-dessous des



A Paquier del. P. de Cortonne Chevauchet sc.

ROMULUS ET RÉMUS RECUEILLIS PAR FAUSTULUS.

maîtres les plus glorieux de la Renaissance. Le jour où l'heureux artiste exécuta cette grande machine, il fit avec la renommée un bail qui dura plus de cent cinquante ans, et qui peut-être durerait encore si, à la fin du siècle dernier, Winckelmann et Raphaël Mengs n'eussent fait subir au goût public une révolution radicale. Achevée vers 1630, la voûte de Pierre de Cortone est avant tout une flatterie adressée hardiment au pape qui l'avait commandée. L'artiste y a représenté, sous le voile d'une allégorie transparente, le triomphe de la maison Barberini. A l'une des extrémités du plafond, dans les splendeurs éthérées d'un ciel clair, une femme, qui symbolise Rome, soutient la tiare rayonnante : la Religion, placée à côté d'elle, porte les clefs pontificales, et, tout près de ces deux figures, des génies ailés chargent leurs petits bras de palmes et de lauriers, emblêmes du rare honneur qu'Urbain VIII s'était acquis par ses poésies. Autour de ce groupe volent de puissantes abeilles, armoiries de la maison des Barberini. Un peu plus bas, la Providence est

assise sur un nuage, et près d'elle l'Immortalité tenant à la main une radieuse couronne d'étoiles. Enfin, dans la partie inférieure de la composition, c'est-à-dire à l'autre extrémité de la voûte, paraissent le Temps, sous la forme du Saturne antique, et les Parques filant les jours précieux d'Urbain VIII. Cette pompeuse décoration se complète par de riches pendentifs et de brillantes voussures. L'auteur y a représenté diverses scènes analogues au sujet; ici, l'Église fermant le temple de Janus et ordonnant aux Cyclopes de forger des armes pour la sûreté des États pontificaux; là, les déesses de la fable venant en aide aux vierges chrétiennes pour chasser les Euménides, les Passions et les Vices[1].

Dans cette fresque colossale, Pierre de Cortone qui, malgré les premières études qu'on lui prête, était resté un dessinateur des plus insuffisants, s'était appliqué à dissimuler, sous le charme d'une palette éclatante, les imperfections de son œuvre. « La couleur en est admirable, » dit un critique[2]. « On croiroit, écrit un autre biographe, que ce plafond a été peint dans un seul jour, tant il y a d'accord. Les connoisseurs, ajoute le même écrivain qui résume ici les opinions des meilleurs juges de son temps, trouvent que le dessin pourroit être plus correct, et que les draperies ne sont pas tout à fait bien entendues, ni faites d'après la nature; mais le tout ensemble est si agréable et si séduisant, que les yeux les plus indifférents pour les beautés de l'art ne peuvent se lasser de le contempler[3]. »

Le succès de ce grand travail fut immense, et la salle du palais Barberini fut bientôt, ainsi que le rapporte un auteur italien, « *decantata per tutto il mondo*[4]. » Désormais illustre, et sûr d'être partout bien accueilli, Pierre de Cortone se rendit à Venise et ensuite en Lombardie. Les biographes du peintre, empressés de saisir la moindre occasion d'adresser un éloge à leur héros, s'accordent à dire qu'il fit ce voyage, moins pour profiter de sa vogue et augmenter sa fortune commencée, que pour s'instruire et se perfectionner dans son art par des études assidues. Dans ses courses fécondes, Berrettini traversa Florence et y fut retenu par le grand-duc Ferdinand II, qui lui confia la décoration des nouveaux appartements du palais Pitti. Il y peignit plusieurs plafonds et donna même les dessins des figures de stuc qui les encadrent. Toujours épris des compositions allégoriques, il représenta dans l'un des salons un jeune homme qui, appelé par Hercule, s'arrache des bras de la Volupté; dans l'autre, les armes des Médicis portées par des génies; dans un troisième, enfin, *Hercule sur le bûcher*. Ici encore, la couleur fut sa préoccupation principale, car le style manque absolument à ces peintures, et, lorsque Cochin écrit que « ces morceaux sont traités avec toutes les grâces possibles[5], » il indique qu'il n'y faut chercher ni la correction, ni la gravité. Le succès de Berrettini n'en fut pas moins réel. L'artiste eut même un étrange malheur : il réussit trop. Les peintres de Florence, jaloux de l'applaudissement qui accueillait le nouveau venu, irrités d'ailleurs contre un homme dont le pinceau, plus rapide que le leur, menaçait de les rendre inutiles, se liguèrent contre lui et ne négligèrent rien pour le perdre dans l'esprit du grand-duc. Ils eurent recours à un moyen qui, quoique aussi vieux que le monde, ne manque jamais son effet — la calomnie. Pierre de Cortone ayant été chargé d'acheter à Venise des tableaux pour la collection du prince, les ennemis du peintre prétendirent qu'il n'avait rapporté que des copies et qu'il avait abusé de la confiance de son noble protecteur. Indigné de se voir traité de la sorte, Cortone sollicita la permission d'aller passer quelque temps à Rome, et après avoir reçu dix mille écus pour le prix de son travail, il quitta Florence pour toujours. Le grand-duc essaya vainement de l'y rappeler : Cortone ne revint pas, et ce fut son meilleur élève, Ciro Ferri, qui dut terminer les décorations du palais Pitti.

Une fois de retour à Rome, Pierre de Cortone se vit chargé d'ouvrages considérables pour les particuliers

[1] Les peintures de Cortone ont été décrites par le comte Jérôme Tetio, dans un volume intitulé : *Ædes Barberinæ* (Rome, 1642, petit in-folio). Les gravures sont l'œuvre de C. Cungius et de C. Bloemaert. Ce livre eut sans doute du succès, car Philippe de Rubeis en publia une seconde édition en 1647 (grand in-folio).

[2] Lalande, *Voyage d'un François en Italie*, III, p. 534.

[3] Lépicié, *Catalogue des tableaux du Roy*, I, p. 152.

[4] Sébastiani, *Viaggio curioso di Roma* (1683), p. 29.

[5] Cochin, *Voyage d'Italie*, II, p. 58.

et pour les églises. Il était alors dans toute la force de son talent, dans tout l'éclat de sa renommée. Les poètes se tenaient fort honorés de parler de lui dans leurs sonnets, et un bel esprit fut heureux de trouver



L'ALLIANCE DE JACOB ET DE LABAN.

dans le nom de Pietro da Cortona les éléments d'un fade anagramme, *Corona de Pittori*[1]. Le pape Innocent X,

[1] La réputation de Cortone s'était vite répandue en France. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que Scudéry lui donne une belle place dans son *Cabinet* et lui adresse de pompeux éloges à propos d'un de ses tableaux, *Herculle qui estouffe Anthée.* (*Le*

qui avait succédé à Urbain VIII, ne lui fut guère moins favorable, et l'artiste dut plus d'une fois interrompre ses travaux les plus pressés pour complaire aux fantaisies du Saint Père. Lorsque la construction du palais Pamphili fut achevée, c'est-à-dire après 1650, Cortone reçut l'ordre de peindre à la voûte du grand salon divers sujets empruntés à l'histoire d'Énée [1]. Ainsi l'heureux artiste touchait à la réalisation de son rêve. S'il l'avait pu, il n'aurait jamais entrepris que des peintures de grande dimension, car ces vastes machines décoratives étaient dans les ambitions de son talent, comme dans les habitudes de son pinceau. Nul sujet ne paraissait trop grave à son facile génie, et quelque bizarres que fussent les espaces que les architectes l'appelaient à couvrir, il était ingénieux à y faire entrer ses compositions, au risque de tourmenter les attitudes de ses figures ou de mentir à la vraisemblance. Avec de pareilles dispositions d'esprit, Pierre de Cortone regardait volontiers les tableaux de chevalet comme indignes de lui. Il en a fait cependant, et même en assez grand nombre: sujet de bonne heure à de violentes attaques de goutte et souvent empêché par son mal de monter sur les échafaudages, il dut se renfermer dans son atelier et appliquer à la composition de tableaux de proportions médiocres, l'activité de son infatigable pinceau.

Les peintures de Berrettini qu'on rencontre aujourd'hui dans les musées ou les cabinets des amateurs semblent hésiter entre deux écoles. Et en effet, bien que le Cortone ne soit jamais devenu un maître grave et fort, il ne fut pas toujours le maniériste aux attitudes contournées que nous revèlent ses tableaux du Louvre. Dans la première partie de sa vie, alors que, par les récents souvenirs de la Toscane et par l'influence des leçons de Commodo et de Ciarpi, il tenait encore à Florence, il se montra plus attentif à la composition qu'à la couleur et parut plus touché de la force que du charme. Les tableaux de ce caractère sont rares dans l'œuvre de Pierre de Cortone : toutefois, je crois pouvoir citer comme s'y rattachant encore le *Mariage de sainte Catherine* du musée de Bruxelles. Sans doute cette œuvre ne se recommande ni par la nouveauté de la forme ni par la vérité du sentiment; mais on voit que l'auteur se retient sur une pente dangereuse et qu'il se modère : les têtes de femmes sont plus jolies que belles, mais au moins elles n'appartiennent pas à ce type chiffonné qu'il devait donner plus tard à ses Vierges et à ses Saintes. Les mains sont élégantes, mais elles ne se tortillent pas avec cette grâce un peu fade qui, dans la seconde partie de sa carrière, déshonora ses meilleurs tableaux. Enfin la couleur est harmonieuse et l'exécution soignée. Le *Mariage de sainte Catherine* est sans doute l'œuvre d'un artiste de la décadence, mais d'un artiste qui se respecte encore.

Cette sobriété, cette réserve ne devaient être qu'un accident dans la vie de Cortone. L'audace lui vint avec le succès, et bientôt il dépassa toute mesure. Il se perdit dans la recherche et dans l'afféterie. Les tableaux conservés au musée du Louvre sont curieux à étudier sous ce rapport. Ce qui frappe surtout dans ces peintures, c'est l'insouciance profonde que Cortone laisse paraître pour le sujet qu'il a choisi, et le désaccord singulier qui éclate chez lui entre l'idée et les moyens pittoresques qu'il emploie pour l'exprimer. Dans l'*Alliance de Jacob et de Laban,* Cortone a rejeté au second plan les acteurs principaux de la scène et il a concentré l'attention du spectateur sur des figures accessoires. Dans la *Nativité de la Vierge*, il aurait dû représenter les amies de sainte Anne attentives aux premiers soins que réclame la frêle créature qui vient de naître, mais aucune d'elles n'attache la moindre attention à ce qu'elle essaie de faire: l'unique préoccupation de ces élégantes au cœur distrait, c'est de jeter au spectateur qui passe un sourire plein d'une grâce affadie. Dans la *Sainte Martine,* enfin, le sujet est encore moins traité. La jeune chrétienne que l'empereur Alexandre Sévère a voulu contraindre à sacrifier aux faux dieux, vient d'entrer dans le temple d'Apollon : elle fait le signe de la croix et aussitôt les colonnes s'ébranlent, les murailles s'écroulent en écrasant les prêtres et le peuple. Dans le récit des hagiographes, la scène est émouvante et grandiose, mais Cortone adoucit les drames les plus terribles : il a représenté la sainte à genoux sur les ruines du temple

Cabinet de M. de Scudéry, 1646, p. 8). En 1647, c'est à lui que l'éditeur des *Femmes fortes* du P. Lemoyne demande un frontispice pour son livre. Enfin, Abraham Bosse reconnaît dans Berrettini un artiste « capable d'exécuter de très-grands ouvrages, et lesquels paroissent extrêmement nobles et riches et d'une grande vaghezza, invention et génie en ses figures. » *Sentiments sur la distinction des manières*, 1649, p. 51.

[1] Ces peintures ont été gravées par Carlo Cesio, l'un des élèves de Cortone.

et remerciant le ciel en mettant la main sur son cœur avec un geste que ne désavouerait pas la comédienne la plus maniérée. Pierre de Cortone aimait la grâce; il peignait avec amour les femmes et les enfants; quant aux figures d'hommes, il n'y réussissait guère. Malgré les vastes proportions du cadre, *Romulus recueilli par Faustulus* est une pauvre illustration de la légende latine : les types y sont sans beauté, sans vigueur réelle et surtout sans accent. Cortone appartient évidemment à l'école de ce poète ingénieux qui voulait mettre l'histoire romaine en rondeaux.

Et cependant Berrettini n'était pas une intelligence vulgaire; et tout fait supposer qu'en un temps



POLYMNIE ET ERATO.

meilleur, il eût mieux compris les grandes choses. Esprit ambitieux et peut-être trop confiant en sa force, il aurait volontiers appliqué son activité aux travaux les plus divers. Peintre d'histoire et de sujets religieux, décorateur aux inventions heureuses, paysagiste quand il fallait faire du paysage, il mit un certain amour-propre à ajouter à sa gloire celle de l'architecte et à mériter ainsi deux renommées. Il donna les dessins de la porte du théâtre que les Barberini avaient fait élever dans leur palais; il présida à l'ornementation sculpturale de la chapelle de monsignor Gavotti à saint Nicolas de Tolentino ; enfin il conduisit les réparations de Sainte-Marie de la Paix. C'est même à la suite de ce travail, qu'Alexandre VII le fit chevalier de l'Eperon d'or, distinction enviée dont son ancien protecteur, le cardinal Sacchetti, lui remit solennellement les insignes. Mais Cortone fit mieux que des travaux de décoration architecturale : il eut l'honneur de construire une église. Sainte-Martine, que Sixte-Quint avait donnée en 1588 à la corporation des peintres.

ayant paru insuffisante et peu digne, la famille Barberini résolut de la faire reconstruire à ses frais, et ce fut naturellement à Cortone qu'elle demanda les plans de l'édifice nouveau. L'artiste apporta surtout le plus grand zèle à la décoration de la crypte où le pape fit placer les reliques de sainte Martine retrouvées en 1634. Cortone, assure-t-on, ne donna pas seulement en cette circonstance le concours de son intelligence et de ses peines; il contribua largement de ses deniers à la construction de la chapelle souterraine.

Pierre de Cortone avait en effet atteint, grâce à ses immenses travaux, un résultat qui se dérobe souvent aux efforts des plus puissants artistes, il s'était enrichi. Urbain VIII et ses successeurs, le grand-duc de Toscane, le marquis et le cardinal Sacchetti n'étaient pas des clients ordinaires : ils payaient largement les œuvres d'art. Malheureusement Berrettini ne put jouir longtemps de sa fortune. Au moment où l'infatigable ouvrier aurait pu se reposer, la mort vint et l'enleva, le 16 mai 1669, âgé de soixante-douze ans et demi. Il fut enterré dans l'église de Sainte-Martine qu'il avait bâtie, et à laquelle il laissa, selon les uns, un legs de cent mille écus, selon les autres, tous ses biens, qui étaient fort considérables.

L'école romaine perdait en Pierre de Cortone, non pas un artiste sérieux et sincère, mais un décorateur à la main rapide, à l'esprit plein d'inventions ingénieuses. Le vide qui se faisait dans l'art fut vivement senti. Cependant Berrettini ne périssait pas tout entier : indépendamment de ses œuvres, exemple durable et tous les jours consulté, il laissait des élèves, des amis qui devaient plus ou moins continuer sa manière. Il faut citer parmi ceux-là Ciro Ferri, qui avait été jugé digne de terminer les peintures commencées par le maître à Florence ; Pietro Testa qui, tout jeune encore, se noya dans le Tibre à l'heure où la gloire se levait pour lui, et au-dessus d'eux Romanelli, qui eut l'honneur d'apporter et de faire prévaloir en France les principes de l'école triomphante. Grâce à ces disciples, grâce surtout au persistant succès de la voûte du palais Barberini, Pierre de Cortone, ce corrupteur involontaire dont Raphaël Mengs a pu dire qu'il avait renversé toutes les idées qu'on se faisait de l'art en Italie, a exercé sur les destinées de la peinture une influence, qui, quel que soit l'avenir réservé à sa renommée, ne permettra pas à l'histoire d'oublier son nom.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les œuvres principales de Pierre de Cortone, celles qui ont assuré sa gloire et fait l'admiration de deux siècles, sont des plafonds, des coupoles, de grandes fresques décoratives. Bien qu'occupé de ces importants travaux, Berrettini a peint un nombre considérable de tableaux d'une moindre dimension, qui enrichissent aujourd'hui les musées et les cabinets des amateurs. Nous citerons parmi les plus remarquables :

Au Louvre. — *Jacob et Laban*, — la *Nativité de la Vierge*, — *Sainte Martine*, — *Romulus et Rémus trouvés par Faustulus*, — *la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Martine*, etc.

A Versailles. — La *Bataille d'Arbelles*.

A Turin. — *Rébecca à la fontaine*.

A Venise (collection de l'Académie). — *Daniel dans la fosse aux lions*.

A Florence. — Le portrait de l'artiste.

A Rome (musée du Capitole). — Le *Sacrifice d'Iphigénie*, — l'*Enlèvement des Sabines*, — le *Portrait d'Urbain VIII*, — le *Triomphe de Bacchus*, — la *Bataille d'Arbelles*, — un *Paysage*, etc.

A Naples. — *Repos de la Vierge*.

A Madrid. — *Gladiateurs romains*, — les *Lupercales*.

A Berlin. — *Hercule avec des enfants*.

A Vienne. — *Saint Paul et Ananie*, — *Agar renvoyée par Abraham*, — *la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine*.

A Dresde. — Un *Romain haranguant les consuls*, — *Portrait d'un vieillard*, — *La Force*, etc.

A Bruxelles. — *Mariage de sainte Catherine*.

A Londres (galerie Bridgewater). — *Adoration des bergers*.

Voici les principaux prix atteints, dans les ventes célèbres, par les tableaux de Pierre de Cortone :

Vente du prince de Carignan, 1743. — *Adoration des bergers*, peinture sur ardoise, 507 livres.

Vente Julienne, 1767. — *Adoration des bergers*, 624 liv.

Vente Blondel de Gagny, 1777. — *Herminie et le vieux berger*, 1,000 livres.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Rencontre de Jacob et de Laban*, 3,601 livres.

Vente Érard, 1833. — *Élie et la veuve de Sarepta*, 2,000 fr.; *Coriolan*, 401 fr.; *Naissance de la Vierge*, 541 fr.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Italienne. *Histoire, Mythologie.*

ANDREA SACCHI

NÉ EN 1599. — MORT EN 1661.



Il fut un temps où tel ouvrage d'Andrea Sacchi était considéré comme l'un des quatre plus précieux tableaux de Rome. Aujourd'hui, nous aurions beaucoup à rabattre de ce jugement. Toutefois, Sacchi n'est pas un homme à dédaigner, il s'en faut, et parmi les peintres romains qui florissaient à Rome, au dix-septième siècle, il doit être regardé comme un des meilleurs ; je dis les peintres romains, pour n'avoir pas à le comparer au Dominiquin et au Poussin, qui vivaient dans la même ville et dans le même temps.

Selon Passeri qui fut le contemporain d'Andrea et qui le connaissait, ce peintre naquit à Rome à la fin de novembre 1600. Il était fils naturel de Benedetto Sacchi, peintre médiocre, mais, au dire de Mariette, Monsignor Bottari a trouvé les preuves de la naissance d'Andrea Sacchi à Nettuno, petite ville maritime, d'ailleurs peu éloignée de Rome. Quoi qu'il en soit, il est certain que Benedetto, après avoir donné à son fils les premiers rudiments de l'art, le plaça sous la conduite de l'Albane, qui était alors à Rome, occupé aux décorations de la galerie Farnèse, pour le compte d'Annibal Carrache. Dressé par le maître bolonais à une sorte d'éclectisme, Andrea Sacchi étudia la couleur autant que le dessin, bien qu'il regardât le dessin comme le fondement de la peinture. Le premier ouvrage qui le fit un peu remarquer fut une *Sainte Famille* qu'il eut occasion de peindre sur la porte de la maison pieuse qui servait de refuge aux femmes mal mariées, et qui était contiguë au monastère de Santa Chiara alla Ciambella. L'enfant Jésus y était représenté assis, essayant de lire dans un livre que lui tient saint Joseph, dont il a pris les lunettes, par enfantillage, pour se les mettre sur le nez. Cette fresque, enlevée du mur où elle était peinte, fut transportée plus tard dans le cloître de Santa Chiara.

Mais Dieu sait ce qu'elle a pu devenir, ainsi qu'une autre fresque, une *Sainte Thérèse*, exécutée sur la

porte de San Giuseppe, à Capo le Case, bien qu'elle ait été retouchée par un élève d'Andrea, Carle Maratte. On sait maintenant ce que durent les fresques sur les murailles extérieures des édifices. Déjà, un *Saint Urbain*, entre sainte Claire et saint François, peint par Sacchi, sur la porte des Capucines, dans la rue Tor de' Conti, avait presque entièrement disparu vers 1672, lorsque Passeri écrivit son livre [1].

Andrea commençait à se faire connaître, lorsque le cardinal del Monte, qui venait de bâtir un casino dans la via Ripetta, près la place du Peuple, voulut l'orner de peintures, et s'adressa d'abord à Filippo d'Angioli, dit le Napoletano ; mais comme celui-ci n'était propre qu'aux petites figures, on conseilla au cardinal d'employer Andrea, qui savait travailler sur une plus grande échelle, et qui, en effet, s'acquitta de sa besogne à la satisfaction de son protecteur, devenu bientôt son ami. Ce fut, selon toute apparence, par le cardinal Monte qu'il fut introduit dans la maison Barberini, au moment où un membre de cette puissante famille était élevé au pontificat, sous le nom d'Urbain VIII, c'est-à-dire en 1623. Cœur généreux, esprit ouvert, ami des arts et des lettres, et lui-même savant helléniste, Urbain VIII promettait aux artistes une ère de faveur et de prospérité; ce ne fut pas sa faute s'il régna dans un temps de décadence.

Le premier travail que Sacchi obtint du nouveau pape fut un tableau à faire pour la basilique de Saint-Pierre. Ce tableau, copié en mosaïque, décore aujourd'hui la chapelle Clémentine [2]. Bien que nous n'en ayons conservé qu'une vague impression, il nous souvient cependant que dans cette église immense, toute pleine des œuvres de Lanfranc, de Romanelli, de Roncalli, de Subleyras, de Pietro Bianchi, du Spadarino et des autres, — je n'en excepte guère que Poussin, — la mosaïque d'après Andrea Sacchi nous parut, entre toutes, noblement conçue, sagement traitée et d'une belle couleur. On y voit saint Grégoire le Grand qui, pour convaincre les incrédules touchant le dogme de la présence réelle, montre au peuple le linge du calice, qu'il a percé de coups de stylet et qui est ensanglanté. Le pontife est à l'autel, dans un temple magnifique; il est assisté de deux diacres et entouré de la garde suisse. « Si Andrea Sacchi n'eût pas été Romain, dit Passeri, on l'aurait, pour un si bel ouvrage, porté aux nues; mais, comme nul n'est prophète dans son pays, et que Rome est l'esclave de l'univers, bien qu'on la dise reine du monde, le malheureux peintre ne fut pas récompensé par le moindre éloge, et pourtant j'estime, quant à moi, que plus d'un artiste suerait du front avant de faire aussi bien [3]. »

La vérité est que les qualités d'Andrea Sacchi devaient être facilement primées, dans le temps où il florissait, par celles qui distinguaient ses rivaux. Un peintre à grand fracas, un décorateur plein de bravoure, comme Pietro di Cortona, et un maniériste de génie, comme le Bernin, devaient éclipser sans peine un artiste moins brillant, plus froid, mais aussi plus sage dans ses inspirations et plus mesuré. Il ne faut donc pas s'étonner qu'Urbain VIII et sa famille aient employé, en les préférant aux autres, Pietre de Cortone et le Bernin. Cependant, le cardinal neveu, reconnaissant le mérite de Sacchi, lui accorda une pension de dix écus par mois, et ce qu'on appelle, en Italie, *la parte*, c'est-à-dire la ration, la nourriture; et ces avantages lui furent conservés toute sa vie. En échange, le peintre eut à décorer la voûte d'une petite chambre, dans le palais Sforza, situé aux Quatre-Fontaines, et que les Barberini venaient d'acheter avec l'intention de l'agrandir et de l'embellir. L'artiste y peignit la *Sagesse divine*, environnée de onze Vertus, assises ou debout : la Noblesse, la Justice, la Force, la Fécondité, la Beauté... toutes figures allégoriques, dont la signification n'était pas aussi fastidieuse qu'elle l'est depuis devenue, parce que les académies de la décadence en ont abusé au point d'en inspirer le dégoût à tout le monde. Certaines idées entre autres y étaient représentées par des actions pittoresques. C'est ainsi que la Timidité y figurait sous les traits d'un lièvre poursuivi par un jeune chasseur à cheval, le Courage, sous la forme d'un génie ailé, chevauchant sur un lion, et la Beauté, sous la figure d'une jeune fille aux cheveux d'or, qui, souriante, gracieuse, à demi nue, tient dans sa main la chevelure de Bérénice, pour exprimer que la plus belle parure d'une femme consiste dans l'abondance et la qualité de sa chevelure.

[1] *Vite de' Pittori,, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673, di Giambattista Passeri, pittore e poeta.* Ce livre ne fut publié qu'en 1772, près d'un siècle après la mort de l'auteur.

[2] Il n'y a pas dans Saint-Pierre de Rome un seul morceau peint à fresque ou à l'huile. Toutes les peintures y sont en mosaïque.

[3] Io per me giudico che questa tela farà sudare più di una fronte per pareggiarla. *Passeri.*

Il va sans dire qu'il entrait dans ces sortes de décorations des pensées déjà rebattues et beaucoup de phrases toutes faites. Mais une chose distinguait Andrea Sacchi, c'était le goût de ses draperies, dans lesquelles il mettait peu de plis, à l'inverse du Poussin, qui donnait l'exemple de les multiplier. Ceux du peintre romain sont en général motivés par la forme de dessous. Les cassures en sont fort vives et plus décidées que celles des lourdes couvertures, prétendues apostoliques, dont abusaient les contemporains de Sacchi, et Bernin tout le premier, dans ses sculptures. On peut avoir une idée, mais seulement une idée, de ce plafond du palais Barberini, d'après la gravure qu'en a faite Jean Gérardin, à Rome, en 1662.

Il importe, au surplus, que le lecteur se mette en garde contre la mauvaise opinion qu'il prendrait des talents d'Andrea Sacchi, en le jugeant sur les estampes de ses peintures. Il est rare qu'on ne l'ait point mal interprété et même défiguré. Les eaux-fortes d'Earlom et de Coragioso, d'après la *Mort d'Abel*, deux



LA MORT D'ABEL.

tableaux qui appartenaient, l'un à Crozat, l'autre au peintre anglais Reynolds, sont de méchants gribouillages. La planche gravée par François Aliamet pour le recueil de Boydell, et qui représente le *Sacrifice du dieu Pan*, est une véritable trahison, qui ferait prendre en horreur l'auteur du tableau. Gérardin, Fialetti, Baronius n'ont guère été plus habiles. Mais du moins Andrea Sacchi a eu ce bonheur que le meilleur de ses ouvrages a été traduit par Jacques Frey, qui y a mis tout son savoir. Je veux parler de la *Vision de saint Romuald*. C'est un très-beau tableau, comme dit Mariette. Il est grave, simple, sans recherche, sans la moindre affectation; il est conçu et senti comme un Lesueur, avec moins d'onction, peut-être, et moins de cœur. La vision que raconte à ses compagnons le fondateur des Camaldules est exprimée dans le tableau même: c'est une échelle mystérieuse, comme celle de Jacob, sur laquelle des religieux vêtus de blanc et noyés dans la lumière, montent deux à deux jusqu'au ciel. Saint Romuald est assis au pied d'un arbre, et cinq de ses amis, assis ou debout, l'écoutent avec recueillement ou avec surprise; l'un d'eux semble entrer en extase. Pour rompre l'uniformité des robes blanches que portent tous les personnages du tableau, Andrea Sacchi a tiré parti des ombres remuées que l'arbre projette sur les figures. Les dra-

peries sont naïvement étudiées; le paysage est excellent et le tout est à la fois tranquille et pittoresque.

Mais un défaut qui nous frappa lorsque nous vîmes ce grand tableau à Rome, dans la galerie du Vatican, c'est l'absence de toute variété dans les airs de tête. Il est évident que l'artiste s'est servi d'un seul et même modèle pour les six religieux qu'il avait à peindre, et cette monotonie, quoiqu'elle soit rendue un peu moins sensible par le jeu de l'ombre, est une erreur d'autant plus reprochable qu'elle était facile à éviter. La *Vision de saint Romuald* avait une réputation colossale en Italie. Les itinéraires l'indiquaient comme une des quatre plus belles toiles de Rome, et Lanzi, le judicieux Lanzi, ainsi qu'on l'appelle, constate lui-même cette opinion sans la contredire. Les commissaires français chargés de dépouiller l'Italie au profit de la France victorieuse, ne manquèrent pas de s'emparer du *Saint Romuald* et de l'envoyer au Louvre. Là, il faut en convenir, le tableau parut surfait, et l'École sévère de David attribua au goût dépravé de la décadence l'admiration des Romains pour Andrea Sacchi. Ce jugement nous paraît injuste. Sauf le défaut que nous y avons relevé, rien dans ce tableau ne sent la décadence. La victoire nous l'avait donné, la victoire nous l'a repris, et nos musées ne renferment plus aucune peinture d'un artiste qui a pourtant exercé une influence incontestable sur nos peintres français du dix-septième siècle, tels que Mignard, les deux Boullongne, François Lemoyne.

Du reste, Andrea Sacchi, par ses allures bolonaises, devait plaire à nos Français de ce temps-là, qui n'estimaient rien tant que l'éclectisme des Carrache, la douceur de l'Albane, le style du Guide, et qui avaient à cœur de ressembler à cette École savante, mais entachée de conventions et essentiellement académique. Cette physionomie française du talent de Sacchi — je dis française parce que les nôtres lui ressemblent — est frappante dans tous ses ouvrages, notamment dans la *Mort de sainte Anne*, que nous avons vue à Rome dans l'église Saint-Charles de' Catenari et qui est un morceau capital du maître. L'ordonnance en est belle, magistrale, et l'idée du tableau est gracieuse. Au moment où sainte Anne va expirer, l'enfant Jésus lui est apporté par sa mère, et il fait le geste de la prendre dans ses bras. Il semble, de ses deux mains, la bénir en souriant, et sa bénédiction est une caresse. La scène a pour témoins des anges pleins de grâce, qui se préparent à accompagner au ciel l'âme de la mourante. Comme tous les tableaux de cette époque, ou presque tous, celui-ci est déparé par quelques-unes de ces figures de remplissage qu'Annibal Carrache appelait spirituellement des *figures à louer*. Le geste de l'étonnement, par exemple, y est comme stéréotypé par une certaine manière d'ouvrir les bras et les mains, qui se répète durant tout le dix-septième siècle, en Italie et en France, et qui se retrouve en particulier chez Lebrun. La forte pantomime de Poussin, qui paraît être celle des muets, *de' mutoli*, tant elle est ressentie et quelquefois chargée; cette pantomime, dans les peintures de ses contemporains, devint banale et, comme l'on dirait aujourd'hui, *poncive*. Au lieu de mettre en scène des muets, on faisait parader des acteurs qui ont l'air, non pas d'éprouver, mais de jouer les sentiments qu'ils expriment. L'auteur de la *Mort de sainte Anne* a donné souvent dans ce travers.

Andrea Sacchi, cependant, était un peintre éclairé et sagace, qui savait à merveille discerner le bon du médiocre et apprécier l'excellent. Sa plus grande admiration était Raphaël et, après Raphaël, Dominiquin. Sans cesse il revenait à ces maîtres. Quand un jeune homme de son école venait lui montrer un morceau dessiné d'après Raphaël, il regardait longtemps le dessin, comme s'il eût été du grand maître lui-même, et, sans lever les yeux, il disait au dessinateur : « Qu'en penses-tu? (*Che ne dici?*) Était-ce là un homme? Non, c'était un ange ! » Et il prononçait ces paroles, dit Passeri, avec tant d'élan, d'énergie et de conviction, que ses élèves en étaient saisis et intimidés, tandis que lui, le visage en feu, il restait quelque temps absorbé dans une mélancolie profonde et comme frappé de stupeur[1]. La clairvoyance de Sacchi était son tourment, et ses facultés critiques le paralysaient en le portant à se comparer aux grands artistes qu'il ne pouvait égaler. « Raphaël et Annibal Carrache m'épouvantent, disait-il, et me découragent. C'est un grand malheur que de n'avoir pas de nos jours un ami à consulter sur les difficultés de notre art. Cela tient à ce qu'il n'y a personne qui en sache les principes, ou bien à ce que ceux qui les savent les gardent pour eux [1]. »

Sous l'empire de ces scrupules et avec la conscience qu'il avait de la sublimité de son art et de sa propre

[1] ... Ed egli ne stava per qualche spazio di tempo soprafatto da malinconia, infiammato nel volto e quasi stordito. *Passeri.*

insuffisance, Andrea Sacchi travaillait avec une lenteur extrême et n'arrivait jamais à se contenter. Cette disposition se compliquait d'ailleurs d'une paresse naturelle qui l'aurait conduit à la misère si, de temps à autre, le cardinal Antonio Barberini ne l'eût régalé de quelques centaines d'écus, et ne l'eût aidé ainsi à



LA MORT DE SAINTE ANNE (à San Carlo de' Catenari)

s'acheter une maison. A ceux qui gourmandaient sa paresse, Andrea répondait qu'il valait mieux faire peu et bien; que le meilleur arbre n'est pas celui qui a le plus de fruits, mais celui qui produit les plus savoureux. Néanmoins, une fois au travail, notre paresseux ne se laissait plus distraire. Aussi, ses peintures sont-elles exécutées avec soin, avec d'autant plus de soin qu'il en mettait peu à ses dessins, comme un homme qui ne

veut pas jeter son feu dans les travaux préparatoires. La collection du Louvre renferme cinq ou six dessins de lui — sur quatorze qu'on lui attribue — qui sont faits avec sentiment et avec goût. Ce sont des projets de tableaux, dessinés par conséquent d'idée et de pratique, les uns légèrement tracés à la plume, soutenus d'un vague lavis, comme celui d'*Abigaïl rencontrée par David;* les autres, plus chargés de travail, mais d'un travail libre où se mêlent le crayon, la plume, l'aquarelle et le blanc des rehauts. Tel est, entre autres, un dessin spirituel, inventé pour servir à l'illustration des *Hespérides* de Ferrari, et qui représente, en huit ou dix figures, l'histoire d'Harmonillus changé en citronnier. A comparer ce dessin avec l'estampe froide et propre qu'en a gravée Corneille Bloemaert, on voit comment la pensée d'un artiste peut perdre son caractère sous le burin d'un ouvrier. Dans la même collection se trouvent plusieurs académies qui, si elles ne sont pas d'Andrea Sacchi, sont de ses élèves d'après lui, et qui justifient ce que dit Mariette dans le catalogue Crozat : « La manière de dessiner d'André Sacchi est très-vague, et quoiqu'elle ne soit pas savante, elle lui a réussi, principalement dans ses académies, qui sont fort vantées à Rome. Mais cette manière a perdu un grand nombre de peintres de cette École. Ils ont voulu l'imiter et ils ont fait des dessins si peu prononcés que ce n'est, pour ainsi dire, qu'une fumée. »

Pendant qu'il était le pensionnaire du cardinal Antonio, Sacchi fit un voyage en Lombardie tant pour son plaisir que pour le service du cardinal. Il visita Bologne, Venise, Mantoue, Milan, Parme, Plaisance, Modène, et il fut frappé du genre de beautés qui distinguaient les Écoles vénitienne et lombarde de l'École romaine. Mais l'impression la plus vive de son voyage fut celle que lui laissèrent les œuvres de Corrége. Il y parut dans le premier tableau qu'il peignit, à son retour, pour l'église des Capucins qu'un frère du pape, le cardinal François Barberini, capucin, avait bâtie sur la piazza Barberina. Avant son excursion en Lombardie, Andrea Sacchi avait peint dans cette même église le *Miracle de saint Antoine* de Padoue, rappelant à la vie un jeune homme assassiné, pour qu'il fît connaître à la justice son véritable assassin, et ce tableau, il l'avait peint selon son propre goût avec une douceur sans mollesse, un coloris fort mais contenu, et une heureuse harmonie. Cette fois, tout entier au souvenir de Corrége, il changea sa manière, et voulant représenter l'apparition de la Vierge à saint Bonaventure, de l'ordre Séraphique, il choisit, pour la perspective du temple où la scène se passe, un point de vue extravagant, il traita sa peinture d'un pinceau languissant, d'un ton vaporeux, et, en somme, il produisit un ouvrage qui n'était ni un Sacchi ni un Corrége.

La mort du pape Urbain VIII, survenue en l'année 1644, fut à Rome le signe des discordes civiles, dans la noblesse comme dans le peuple. On n'y parlait que d'armes, de levées de soldats, et il va sans dire que les professions libérales eurent à souffrir d'une telle situation. Les Barberini ayant été exilés par le nouveau pape Innocent X, qui les accusait de dilapidations, Andrea fut privé de leur protection pour un temps et, jusqu'à leur retour de l'exil, il demeura sans travaux, sauf une peinture de Vénus couchée, dont il orna un casino situé hors la porte Saint-Pancrace et appartenant au prince Camillo, neveu d'Innocent X. Ce travail lui fut mal payé, et il n'en eut que plus de regret d'avoir perdu son Mécène, le cardinal Antonio, qui ne regardait pas, nous l'avons dit, à le gratifier parfois de cent ou deux cents pistoles. Heureusement que les Barberini s'étant réconciliés avec le pape, le cardinal revint à Rome et y fut reçu magnifiquement. Comme c'était par l'entremise de la cour de France que sa famille était rentrée en grâce, il crut devoir témoigner sa reconnaissance à Anne d'Autriche et à Mazarin, qui l'avaient nommé grand aumônier de France, en faisant orner de peintures et de stucs dorés la voûte de l'église Saint-Louis-des-Français. Andrea Sacchi fut choisi pour conduire cette décoration et il toucha une certaine somme à titre d'arrhes. Tout autre peintre eût payé de son sang une telle occasion de briller, mais lui, plus que jamais voué à sa paresse, il se contenta de dresser des échafauds, qui encombrèrent l'église, et il demeura les bras croisés malgré tous les reproches que lui adressait le cardinal.

Les choses allèrent ainsi jusqu'à la mort d'Innocent X, auquel succéda, en 1665, Alexandre VII. Ce pontife, qui était fort lettré et qui aimait les arts, ayant ouï parler des talents d'Andrea Sacchi, eut la curiosité de le connaître, et le peintre, présenté par le cardinal Antonio, fut admis à baiser la mule du Saint-Père, qui lui témoigna le désir d'avoir un ouvrage de sa main. L'artiste, pour s'épargner la peine

d'inventer un nouveau tableau, s'avisa de ramasser deux vieilles toiles qui traînaient dans son atelier et d'en composer un seul morceau pour l'offrir au pape. Cette composition singulière contenait une partie du *Saint Romuald*, adaptée tant bien que mal à une partie du plafond de la *Sagesse divine*, qu'il avait peint dans le palais Barberini. Le pape, au premier abord, parut satisfait, mais quand il fut averti que le tableau n'était



LA VISION DE SAINT ROMUALD (Rome)

qu'un rajustage de deux pièces cousues ensemble, il fut irrité contre l'artiste et ne lui pardonna jamais.

Andrea Sacchi, dans cette circonstance, s'était conduit bien légèrement, et l'on peut s'en étonner, car il était homme d'esprit, heureux dans ses reparties et fort intelligent en toutes choses. Difficilement on eût trouvé un plus habile professeur. Pascoli rapporte une leçon donnée par Andrea à Filippo Lauri, un de ses élèves. Cette leçon est pleine de préceptes excellents et respire l'amour du grand et du beau. Carle Maratte.

qui fut le plus illustre élève de Sacchi, hérita de ses principes et de son admiration pour Dominiquin et Raphaël. Un jour qu'ils regardaient ensemble les ouvrages de Dominiquin à Saint-Louis-des-Français : « Que te semble de cette peinture? dit le maître à Carle Maratte. Ne penses-tu pas que si elle était dans les chambres du Vatican, elle ferait une belle conversation avec les fresques de Raphaël?... » Et dans une autre, il lui disait : « Carlo, tu auras un jour à te plaindre de moi! — Comment? de vous, à qui j'ai tant et tant d'obligations? — Oui, parce que je t'ai enseigné le bon et le beau de notre art, et que celui qui les connaît n'a plus de repos et devient parfois difficile sur ses propres œuvres. — Le vrai malheur, c'est que je connais mon peu d'habileté. J'ai beau dessiner constamment les Raphaël, les savoir par cœur, en comprendre la beauté suprême, quand je suis à mon chevalet, on dirait d'un homme qui n'a rien vu de beau ni rien appris; aussi je suis résolu d'abandonner la peinture. — Non, étudie, prends de la peine : tu ne feras jamais ni aussi bien que tu le voudrais, ni aussi mal que tu le penses. »

Telles étaient les pensées du peintre dont nous écrivons la vie. Son indolence, on le voit, ne fut pas la seule cause de la rareté de ses œuvres. La passion qu'il eut pour les femmes contribua aussi à le détourner du travail. Ses liaisons avec des courtisanes embarrassèrent sa vie et lui portèrent préjudice. Au mois d'octobre 1660, il fut pris d'une cruelle maladie dont la goutte était le principe, et à force de se médicamenter, il tomba dans une étisie qui faisait pitié à voir. Après neuf mois passés dans son lit, son dos n'était plus qu'une plaie. Il mourut le 21 juin 1661, à la quinzième heure, dit Passeri, laissant à quelques enfants naturels tout ce qu'il possédait : la maison qu'il habitait dans la strada Rosella, d'autres maisons encore et une certaine quantité de biens-fonds. Il fut inhumé à Saint-Jean-de-Latran, où l'on voit son épitaphe, qui le dit mort en 1661, âgé de soixante-deux ans. Peintre fort distingué et qui eût été plus grand, sans doute, s'il eût vécu dans un autre siècle, Andrea Sacchi n'eut pas tout le tempérament qu'il aurait fallu pour exprimer ses nobles conceptions. Si parfois il fut maniéré, ce fut malgré lui pour ainsi dire, car il aimait et il cherchait le naturel. Ce qu'il a produit reste inférieur à ce qu'il voulait et à ce qu'il enseigna. On peut dire de lui en modifiant le dicton latin : *Grandia videt, minora sequitur.*

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne possède aucune peinture de Sacchi, dont les ouvrages sont d'ailleurs assez rares.

ROME. — A Saint-Pierre, dans la chapelle Clémentine, le *Miracle de saint Grégoire*, copié en mosaïque d'après le tableau de Sacchi, et, dans une des petites coupoles, deux figures de saints; dans la galerie des peintures, au Vatican, l'original d'après lequel a été exécutée la mosaïque dont nous venons de parler, — plus, le tableau de la *Vision de saint Romuald*, qui a fait partie du Musée Napoléon, au Louvre, et qui a été repris en 1815. C'est le chef-d'œuvre du maître; il est gravé par J. Frey.

A San Carlo de' Catenari, la *Mort de sainte Anne*, tableau capital, gravé par Nicolas Edelinck.

A Sant' Isodoro, une belle figure du saint, au maître-autel.

A San Giuseppe a Capo le Case, *Saint Joseph réveillé par l'ange;* gravé par Arnoldo.

Au palais Barberini, un plafond où il a représenté la *Sagesse divine*, entourée de toutes les vertus humaines, gravée par J. Gérardin.

Dans l'église des Capucins, sur la place Barberini, un *Miracle de saint Antoine de Padoue*, et un *Saint Bonaventure,* à qui la Vierge apparaît.

A Santa Maria Sopra Minerva, un *Christ en croix* sur l'autel de la sacristie.

Dans le baptistère de Saint-Jean-de-Latran, huit tableaux à l'huile relatifs à la vie de saint Jean-Baptiste. Les autres peintures de cette chapelle ont été exécutées à fresque sous la direction d'Andrea Sacchi et en partie sur ses dessins, par Andrea Camassei, élève du Dominiquin, Giacinto Gimignani de Pistoja, Carlo Mannoni et Carle Maratte.

Dans le palais du pape, au Quirinal, un *Couronnement d'épines.*

GÊNES. — Dans la galerie Doria Panfili, *Dédale et Icare.*

Corneille Bloemaert a gravé d'après Sacchi, pour les *Hespérides* de Foscari, un dessin qui est au Louvre.

Gérard Audran a gravé, d'après le même, quatre dessins qui étaient destinés à orner le poëme de *Saint Louis*, par le Père Lemoyne, ouvrage qui n'a point vu le jour.

E. Aliamet a gravé, pour le recueil de Boydell, un *Sacrifice au dieu Pan,* d'après un tableau qui appartenait au duc de Newcastle. Nous avons mentionné les eaux-fortes d'Earlon et de Coragioso, d'après les deux tableaux de la *Mort d'Abel*, qui ont appartenu à Crozat et à Joshua Reynolds.

Le *Trésor de la Curiosité* nous fournit les précieux renseignements qui suivent :

VENTE CROZAT, 1741. — *L'Éducation de Jupiter*, gravée par C. Audran, et onze autres dessins de Romanelli. 30 liv.

VENTE VASSAL SAINT-HUBERT. 1779. — Un *Sacrifice à Pan*, dessin à la sanguine, provenant des galeries : prince de Conti (30 liv.) et Lempereur (110 liv.) 31 liv.

VENTE SOLLIER, 1781. — *Trois Bergers adorent l'enfant Jésus.* Saint Joseph est appuyé sur un bâton. Une femme porte sur sa tête un panier. Tableau gravé par Pilsen. 17 pouces sur 14 ; 400 liv.

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Romaine. *Histoire sainte et Mythologie.*

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

NÉ EN 1612. — MORT EN 1662.


EUSTACHE LORSAY D. ROMANELLI P. GUILLAUME S.

Pour bien accomplir sa besogne, l'auteur d'une histoire des peintres ne doit pas se contenter, ce nous semble, de regarder à leur talent et à la qualité de leurs œuvres. Il doit aussi mesurer l'étendue de ses écritures à la considération dont les artistes ont joui de leur vivant, au bruit qu'ils ont fait, à l'influence qu'ils ont eue, bonne ou mauvaise; il doit même tenir compte de l'époque plus ou moins brillante où ils ont joué leur rôle. Si François Romanelli a pour nous de l'importance, c'est surtout parce qu'il a été mêlé à notre histoire, qu'il a connu Anne d'Autriche et Mazarin; que, sous leurs auspices, il a décoré nos monuments, et que sa vie participe ainsi de l'éclat qu'ont jeté les personnages qui l'ont mis en relief et les personnages qu'il a servis.

Romanelli était né à Viterbe en 1610 ou 1612; aussi l'appelle-t-on quelquefois le *Viterbese*. Tout jeune, il eut du goût pour la peinture et fut envoyé à Rome chez un de ses parents, nommé l'Incarnatini, qui était peintre et qui le garda quelque temps dans sa maison pour lui apprendre les rudiments de son art. Bientôt, voulant procurer à son élève de plus hauts enseignements,

il le fit entrer dans l'école du Dominiquin. Par malheur, Francesco ne resta pas longtemps sous la conduite de cet excellent maître, qui lui aurait donné une éducation sévère, saine et forte, et l'aurait préservé du maniérisme dont la peinture était alors infectée. Au moment où Romanelli atteignait sa dix-huitième année, le Dominiquin, appelé à Naples pour y peindre la chapelle de Saint-Janvier, dite le Trésor, partit de Rome avec sa famille, sans esprit de retour; de sorte que son jeune disciple, afin de terminer ses études, dut choisir un second maître; il choisit Pierre Berettini, qu'il est d'usage d'appeler Piètre de Cortone, le plus brillant alors des décorateurs et des maniéristes.

Soit qu'il y fût porté par une disposition naturelle, soit qu'il eût été subjugué par la facilité merveilleuse et la bravoure de Berettini, il s'appropria en peu de temps le style de son maître, il prit ses allures, imita la désinvolture et la liberté de son dessin et se fit bien venir de lui. Il travaillait du reste avec assiduité, n'ayant d'autre moyen d'existence que son travail, et il l'interrompait à peine quelques instants pour faire sur place un repas sommaire qu'il avait apporté dans ses poches. Cependant Piètre de Cortone, l'ayant pris en affection, le présenta au cardinal Francesco Barberini, frère du pape, qui ne tarda pas à donner au jeune peintre des marques de bienveillance. Le jeudi gras de l'année 1632 ou 1633, on devait dire en grand apparat les prières de quarante heures dans l'église de la Chancellerie apostolique, San Lorenzo in Damaso. Le cardinal, qui était vice-chancelier, chargea Piètre de Cortone d'ordonner les pompes de la cérémonie, et celui-ci y pourvut avec toute la richesse de son imagination; il décora l'église entière magnifiquement et se fit aider par ses élèves, entre autres par Romanelli. Le jeune peintre mit une telle ardeur à sa besogne et se fatigua tellement qu'il en tomba gravement malade. Le cardinal Barberini, désolé que cette maladie, qu'on jugeait mortelle, eût été contractée à son service, prodigua au jeune artiste les soins les plus affectueux, n'épargna rien pour lui rendre la santé, et l'envoya passer sa convalescence sous le doux ciel de Naples, avec des lettres de recommandation pour le cardinal Filo Marino.

Romanelli, une fois guéri, devint le favori reconnaissant du cardinal Francesco, qui lui assura une pension de dix écus par mois, avec la nourriture (*la parte*) et un logement dans le palais de la Chancellerie. Mais l'essentiel pour un peintre étant d'avoir des travaux, le cardinal lui procura une belle occasion de montrer ses talents, en lui obtenant la commande d'une fresque à peindre dans la basilique de Saint-Pierre, au-dessus d'une porte qui mène à la sacristie. Comme cette place avait été déjà décorée par le cavaliere Guidotti, on prit pour prétexte de la détruire, qu'il convenait de représenter en cet endroit un trait relatif à la légende de saint Pierre : l'ombre de son corps guérissant les malades infirmes et les possédés du démon. La fresque de Romanelli fut exécutée par lui avec beaucoup de facilité, de bonheur et, comme disent les Italiens, de *brio*. Il y mit le tour de style qu'on aimait alors et que lui avait appris son maître, et il eut un tel succès, à la cour et dans le public, que Piètre de Cortone en conçut de la jalousie, regardant comme un affront pour lui-même le triomphe que l'on faisait à son élève. Toutefois il dissimula ses sentiments, et trouvant bientôt un prétexte de quitter Rome, il partit pour Florence, où l'appelait le grand-duc, qui voulait lui faire orner de peintures les chambres du palais Pitti.

L'historien Baldinucci rapporte les choses différemment. Il assure que Romanelli et un de ses condisciples nommé Bortelli, que d'autres appellent Soprani Bottala, étant occupés à peindre, sous la direction de Cortone, les plafonds du palais Barberini, profitèrent d'une absence de leur maître pour vendre, comme des ouvrages de sa main, certains morceaux où ils avaient imité parfaitement sa manière, et qu'à son retour le Cortone les chassa de son atelier, les soupçonnant de le vouloir supplanter dans son grand travail. Mais ce récit ne s'accorde guère avec le caractère de Romanelli, tel que Passeri nous le dépeint, caractère modeste, aimable et doux, qui était tout le contraire de celui que supposerait l'envie de se substituer frauduleusement à son maître. Passeri, qui vivait à Rome et qui a connu de très-près tous les peintres dont il a raconté la vie, doit être cru de préférence, du moins pour tout ce qui s'est passé à Rome de son temps et presque sous ses yeux. Aussi avons-nous suivi cet auteur plutôt que Baldinucci et Pascoli, qui ne sont pas des sources en ce qui concerne Romanelli, car ils écrivirent leurs notices, l'un vingt-cinq ans environ, l'autre soixante-dix ans après la mort de ce peintre.

Resté à Rome et abandonné à ses propres forces, Romanelli se recommanda au Bernin, qui était alors le chef né de toutes les grandes entreprises et disposait en souverain de presque tous les travaux d'art. Sous l'influence de cet homme impérieux, il modifia sa manière, et sa docilité lui valut la protection de Bernin, qui le fit travailler tantôt pour les églises, tantôt pour les riches familles romaines, les Lanti, les Costaguti, les Altemps. Du reste, il partageait toujours avec Andrea Sacchi la faveur des Barberini. Urbain VIII ayant ordonné la restauration de quelques petites pièces du Vatican qui lui servaient de passage pour se rendre



MOÏSE FAISANT JAILLIR L'EAU DU ROCHER.

aux cérémonies publiques, chargea Romanelli de décorer entièrement une chambre voisine de celles que les peintures de Raphaël ont rendues célèbres, et qui était consacrée à la mémoire de la comtesse Mathilde. L'histoire de cette bienfaitrice de l'Église devait être retracée en divers compartiments d'inégale dimension sur les murailles et les trumeaux. L'événement le plus notable était l'absolution solennelle donnée par Grégoire VII à l'empereur Henri IV prosterné aux pieds du pontife, en présence de la comtesse, qui avait imploré la grâce de ce prince. Romanelli s'acquitta de sa besogne à la satisfaction d'Urbain VIII ; il mit dans son ordonnance une certaine grâce qui lui était propre et fut loué surtout pour les aimables couleurs de sa fresque, séduisante et vive, et aussi pour le bon goût des ornements qui complétaient la décoration de la chambre, tels que frises, rinceaux, perspectives d'architecture feinte et corniches élégantes.

Le peintre de Viterbe était surtout un excellent *frescante*, c'est-à-dire qu'il maniait la fresque à merveille. Quant à la peinture à l'huile, il la pratiquait comme la fresque, au premier coup, *alla prima*, et ne la retouchait point. Fort de ses longues études et des provisions que renfermait sa mémoire, il peignait presque toujours sans regarder la nature, et il disposait d'inspiration les plis de ses draperies, se passant de modèle et de mannequin; aussi les savait-il par cœur. Partout ses draperies se cassent aux mêmes endroits, font les mêmes tuyaux, les mêmes bouillons, les mêmes yeux; mais si elles manquent de variété, et par conséquent de vérité, elles ont assez de vraisemblance pour ne pas attirer l'attention du critique, et toujours elles s'arrangent d'une façon pittoresque, je veux dire que le jeu des saillants et des rentrants forme un spectacle assez agréable. On conçoit qu'un artiste ainsi débarrassé des soins auxquels l'aurait condamné l'étude assidue de la nature devait expédier promptement ses ouvrages, et comment il devint riche, quoiqu'il mît à ses tableaux un prix modéré. Résolu de se marier, il obtint, par l'entremise du cardinal Barberini, le droit de bourgeoisie à Viterbe, ce qui lui permettait d'être admis dans la magistrature municipale, et, nanti de cet avantage, il épousa une jeune fille appelée Tignosini, de laquelle il eut beaucoup d'enfants.

Élu prince de l'académie romaine de Saint-Luc, il gagna tous les cœurs par la douceur et la courtoisie de ses manières. La fortune d'ailleurs ne se lassait point de lui être favorable, et le cardinal Francesco lui procurait sans cesse des occasions de briller. Ce fut dans ces intentions bienveillantes que le cardinal commanda au Romanelli de grands tableaux : l'*Assemblée des Dieux* et une *Bacchanale*, qui devaient servir de modèles pour de magnifiques tapisseries destinées au roi d'Angleterre Charles Ier, et qui étaient peintes sur fond d'or. Ces tapisseries restèrent au palais Barberini, sans doute parce qu'elles ne se trouvèrent achevées qu'après la mort tragique du roi. Mais le travail le plus important de Romanelli, surtout par la place qu'il devait occuper, ce fut le grand tableau de la *Présentation de la Vierge*, que le pape lui fit peindre pour être traduit en mosaïque à Saint-Pierre du Vatican. La composition en est animée, nombreuse et pleine. On n'y trouve point cette affectation de contraster les mouvements, qui était, depuis la mort de Michel-Ange, un des travers de la peinture. Assisté de ses acolytes, le grand-prêtre reçoit la jeune Marie sur le parvis du temple, rempli de figures attentives à l'action. On remarque sur le devant une femme assez belle, qui est assise sur ses talons et qui, d'un geste naturel, tire d'un panier deux pigeons pour les donner à un jeune homme penché vers elle. Un fond d'architecture et une échappée de vue sur la campagne ajoutent au pittoresque de la scène. Cette mosaïque n'est ni la meilleure ni la plus mauvaise de celles qui décorent Saint-Pierre de Rome. En somme, c'est un des bons ouvrages du peintre, et cependant il faut reconnaître qu'il était moins habile à exprimer les sentiments religieux qu'à traiter les sujets mythologiques et tout ce qui comporte de la désinvolture et de la grâce.

On sait qu'à la mort d'Urbain VIII, survenue en 1644, les Barberini furent accusés de concussion par le nouveau pape, Innocent X, et envoyés en exil. Romanelli, qui était du même pays que la belle-sœur du pape, et qui connaissait particulièrement le prince Camillo, neveu d'Innocent, espérait n'être pas compris dans la disgrâce de ses protecteurs; mais il n'en fut pas ainsi, et il eut à souffrir quelque temps de leur absence. Cependant le cardinal Francesco, qui s'était retiré avec les siens à Paris, et qui avait reçu l'hospitalité chez Mazarin, n'oublia point son cher peintre. Il parla de lui chaleureusement à ce ministre et lui proposa d'appeler Romanelli en France pour lui confier des travaux dignes de son talent. Mazarin était l'ami des Barberini; c'était à Urbain VIII qu'il devait son élévation, son envoi en France comme légat extraordinaire du Saint-Siége — ce qui avait décidé de son bonheur et de sa grande fortune — enfin le chapeau de cardinal. Il accueillit d'autant plus volontiers les propositions de Barberini, que justement il songeait alors à décorer de peintures la grande galerie du palais qu'il avait acheté du président Tubeuf, rue de Richelieu, et qui est aujourd'hui la Bibliothèque impériale, après avoir été occupé par la Compagnie des Indes.

Romanelli fut donc invité par lettres à se rendre auprès de Mazarin, et mille écus furent mis à sa disposition pour ses frais de voyage. Lui, sans perdre de temps, il conduisit sa femme à Viterbe et partit pour la France, malgré les accès de goutte qui commençaient à l'affliger. Arrivé à Paris en 1648, selon toute apparence, c'est-à-dire au moment où éclatait la Fronde, il est probable qu'il ne se mit point tout de suite

à l'œuvre, non plus que Grimaldi, qui était chargé de peindre tout ce qui devait être orné de paysages[1]. Quoi qu'il en soit, et bien qu'il eût été présenté à la reine régente Anne d'Autriche, qui lui exprima le désir de l'employer aux décorations du Louvre, il n'eut à peindre, dans ce premier voyage à Paris, que les



LA CHUTE DES TITANS (Bibliothèque impériale, galerie Mazarin).

appartements du palais Mazarin, et particulièrement la grande galerie, bâtie par François Mansart, et dont les fenêtres s'ouvrent du côté de la rue Vivienne, galerie qui, dans la Bibliothèque du roi, fut affectée au département des manuscrits. Jeune encore et remarquable par son esprit et sa bonne mine, Romanelli prit bien à la cour. On raconte que les dames de haut parage voulaient avoir leur portrait de sa main et sollici-

[1] Félibien dit en parlant de Grimaldi : « Vous sçaves qu'il vint à Paris dans une assez mauvaise conjoncture, car ce fut en 1648, lorsqu'il y avoit beaucoup de désordres. Aussi demeura-t-il quelque temps qu'il ne fit pas grand'chose et ne commença à peindre les plafonds du palais Mazarin qu'un peu avant le retour du roy à Paris. »

taient l'honneur de figurer dans ses peintures mythologiques sous le nom de Daphné, de Vénus ou d'Hélène. Nous verrons plus tard ce qu'il faut penser de ce récit.

Au moment où nous écrivons (25 août 1868), la grande galerie de Mazarin est en réparation. Les crevasses qui existaient déjà dans le plafond et dans les voussures ont pu être augmentées par la démolition de l'ancien toit et par la chute de quelques poutres. Le savant architecte de la Bibliothèque, M. Labrouste, va soutenir par un échafaud la voûte très-surbaissée et très-légèrement construite, que Romanelli a peinte, et au-dessus de laquelle doit s'élever une nouvelle charpente en fer. La galerie étant à cette heure complétement nue, nous avons pu voir à l'aise toute la peinture de Romanelli et même les paysages, horriblement dégradés, dont Grimaldi avait orné les niches à coquilles ménagées le long du mur qui fait face aux fenêtres. Un escalier volant nous a permis de monter à la hauteur des corniches et de regarder ainsi de très-près les fresques du peintre, après les avoir embrassées dans leur ensemble, à la distance pour laquelle l'artiste les avait exécutées. Voici quelle a été notre impression :

Si l'on considère ces fresques en elles-mêmes, en dehors de leur destination et comme autant de tableaux, on peut désirer sans doute un meilleur goût de dessin, un caractère moins émoussé, moins efféminé dans les formes, des draperies moins convenues, un style plus serré et plus fier. Moitié cortonesque, moitié berninesque, le style de Romanelli présente les mêmes qualités et les mêmes défauts que celui de Berettini et celui du Bernin. Chez lui, toutefois, les qualités de ces maîtres sont affaiblies en même temps que leurs défauts sont diminués. Il n'a en lui ni le sentiment de grandeur robuste et d'énergie qui distingue Piètre de Cortone, ni cette résolution qui vient d'un savoir abondant et affermi; mais il est moins affecté dans les contrastes de figures, de groupes et de mouvements; ses gestes sont moins tourmentés et plus naturels, sa peinture a autant de séduction sans avoir autant de charlatanisme, autant de fracas. Comparé au Bernin, sous le rapport du goût, Romanelli n'est qu'un reflet de ce grand maniériste, dont il a souvent transporté dans ses compositions les sculptures remuées et pittoresques; mais les draperies du peintre sont moins lourdes que celles du sculpteur; ses allures sont moins capricieuses et plus distinguées. En cela, il se rapproche du Guide.

Que si l'on prend le mot décoration au propre, c'est-à-dire dans le sens d'ornement, d'embellissement, il est bien difficile de trouver une peinture plus décorative que celle de Romanelli. La distribution des groupes, la répartition des valeurs, le ménagement du clair-obscur et du coloris, en un mot, l'intelligence de l'effet : c'est en cela qu'il excelle. Ses teintes avenantes paraissent aussi bien fondues qu'elles pourraient l'être dans une peinture à l'huile. Tendre, limpide et blonde, sa couleur, assaisonnée de quelques taches d'outremer qui se font écho d'un bout à l'autre de la galerie, forme un bouquet de tons aimables, piquants par places et harmonieux sans fadeur. De la lumière à l'ombre, les tons changent assez brusquement si on les voit de très-près, comme nous avons pu les voir; mais à la distance où doit être placé le spectateur, cette transition s'adoucit et n'a que tout juste le degré de vivacité qui est agréable au regard. L'outremer de ses draperies, profond dans l'ombre, s'évanouit dans le clair. Les manteaux rouges y tournent au rose, les tuniques jaunes perdent leur or, les violets pâlissent comme dévorés par l'air ambiant, et les orangés se dépouillent de leur vermillon pour passer au ton aurore. L'ensemble forme un spectacle qui caresse les yeux sans distraire la pensée. Il dut y avoir jadis beaucoup de charme, et il y en a encore aujourd'hui, à se promener dans cette riche galerie, sous ces voûtes où les personnages des temps héroïques apparaissent comme on les verrait dans un brillant songe et sollicitent l'esprit à s'élever au-dessus des réalités vulgaires dans le domaine de l'imagination et de la fable. Je ne sais pourquoi, je trouve par certains côtés une ressemblance entre Romanelli et Lesueur. Cette ressemblance, qui s'expliquerait par ce fait qu'ils durent se connaître en travaillant l'un et l'autre aux décorations de l'hôtel Lambert, cette ressemblance, dis-je, est assez remarquable dans les figures de femmes et leurs airs de tête. Le type de celles que Romanelli se plaît à répéter et à retourner dans tous les sens, est caractérisé par une tête courte, un nez régulier qui très-légèrement se retrousse, un air de mollesse aimable et de tendre aménité, une coiffure à bandeaux négligés, noués sur la nuque, des bras dodus, des mains charnues mais délicates, des gestes faciles et timides qui s'arrêtent à mi-chemin de l'expression et le genre de draperies que nous avons décrit plus haut. Du reste, dans toutes les figures de

femmes, le même type se retrouve constamment et il est impossible d'en distinguer une seule qui ressemble le moins du monde à un portrait.

Somme toute, et malgré les détériorations qu'elle a subies, la galerie Mazarin est une des plus belles décorations qui soient en France. Divisée en vingt-neuf compartiments, elle représente dans les principaux cadres, *Jupiter foudroyant les géants*, l'*Enlèvement d'Hélène* en regard de l'*Incendie de Troie*, le *Parnasse* en regard du *Jugement de Pâris*, et, dans les petits morceaux, *Apollon et Daphné*, *Vénus dans son char*,



MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.

Narcisse à la fontaine, *Vénus éveillée par l'Amour*, l'*Enlèvement de Ganymède*, *Mercure*, *Mars*, *Junon et Minerve*, *Romulus et Rémus*, et d'autres figures allégoriques avec des trophées. L'*Enlèvement d'Hélène* et l'*Incendie de Troie* nous paraissent les meilleures parties de ce plafond. Les fonds de l'incendie sont admirables; on y aperçoit des femmes effarées et des guerriers en fuite qui rappellent les plus beaux motifs du Poussin.

En l'année 1651, quand le cardinal Mazarin fut sorti de Paris, déguisé et abandonné de tout le monde, Romanelli quitta la France et retourna en Italie. En passant par Bologne, il connut quelques peintres de l'école des Carrache, et ce qu'il vit de ces maîtres l'engagea, dit-on, à mettre plus de correction dans son dessin, plus de fermeté dans sa manière. On s'en aperçut à son arrivée à Viterbe, où il dut faire, à la demande du cardinal Brancacci, un tableau de saint Laurent dans une gloire. Revenu à Rome, avec le prestige qui

s'attachait à un peintre que la cour de France avait admiré, Romanelli fut plus recherché que jamais, reçut des commandes nombreuses pour les palais et les églises, peignit une *Assomption* à fresque dans la voûte de Santa Maria dell' Anima, toute la chapelle Buratti à San Niccolo di Tolentino, une *Adoration des Mages* à Saint-Éloi des Orfévres, une *Sainte Catherine* à genoux — un de ses meilleurs ouvrages — dans l'église des Santi Domenico e Sisto, le plafond d'une salle au palais Lanti, un *Saint Marc* avec son lion dans l'église San Marco, et d'autres peintures encore au Gesù, au palais Panfili et dans l'église Regina Cœli.

Rappelé en France par Mazarin, qui était redevenu tout-puissant, Romanelli fit un second voyage à Paris, en 1659, et il y fut accueilli avec beaucoup de distinction. Louis XIV le conduisit lui-même dans les chambres du Louvre, que la reine-mère voulait orner de peintures. Ce sont les salles du rez de chaussée, qui forment une partie du Musée des Antiques et que l'on appelle salle des Saisons, salle de la Paix, salle des Romains, salle du Centaure. On en pourra lire la description, qui serait ici trop longue, dans le précieux ouvrage de M. de Clarac, *Le Louvre et les Tuileries*. Ces fresques du Louvre ne valent pas, à notre avis, celles de la galerie Mazarin. Le peintre y a redit ses motifs habituels, il y a multiplié les allégories banales et les figures de remplissage, et son pinceau n'y a pas la fraîcheur, la jeunesse, la transparence qui se sont conservées dans son premier travail. Il est vrai de dire que les décorations de ces salles humides ont été altérées en bien des parties. Les bleus et les rouges ayant persisté quand les autres couleurs s'affadissaient, l'accord a été rompu. Tout récemment, M. Paul Balze a été chargé de restaurer les fresques de Romanelli, mais avec toute son habileté, il n'a pu leur rendre les qualités de finesse et de transparence qu'elles durent offrir dans le principe.

Romanelli ne mit que deux ans à remplir cette vaste besogne, qui se trouva terminée à la fin de 1660 ou au commencement de 1661. Mais la fatigue et le plaisir avaient pendant ce temps ruiné sa santé, qui était fort délicate. Il tomba sérieusement malade, reçut des soins empressés et des marques de bienveillance du roi et de la reine, et quand il fut en état de se mettre en route, il prit le parti d'aller se rétablir en Italie. Après un séjour qui avait duré six ans en deux fois, il retourna dans son pays, comblé de présents, honoré du cordon de Saint-Michel, et porté par une réputation brillante. Rentré à Viterbe, il acheta tout près de cette ville un domaine voisin de la Madonna della Quercia, et il y fit construire une maison de plaisance où il espérait jouir en repos, auprès d'une femme aimable, des richesses qu'il avait honorablement acquises, lorsqu'une fièvre maligne le força de s'aliter et l'emporta au mois de juillet 1662. La fortune qu'il laissa en mourant s'élevait, selon Passeri, à trente mille écus romains. Un de ses fils, Urbano, s'était voué à la peinture, et l'on a jugé, d'après quelques ouvrages de lui dans Viterbe et dans Rome, qu'il était promis à la gloire. Mais il mourut lui-même fort jeune et il n'eut pas le temps d'ajouter un nouveau lustre au nom de son père.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Musée du Louvre. — Trois morceaux de Romanelli. — 1. *Vénus versant le dictame sur la blessure d'Énée*, toile; figures petite nature. Ce tableau provient de l'hôtel Lambert. — 2. *Vénus et Adonis*, figures petite nature. Gravé par Fontana. — 3. *La Manne dans le désert*. Ce tableau était en 1709 dans les appartements d'été d'Anne d'Autriche.

Les salles des Saisons, de la Paix, des Romains et du Centaure faisant partie du Musée des Antiques, au Louvre, sont décorées par Romanelli; mais les fresques en sont fort altérées. M. de Clarac les a décrites avec soin.

Bibliothèque impériale. — L'ancienne galerie Mazarin a été restaurée très-habilement par M. Labrouste et remise à peu près dans son premier état.

D'autres pièces de l'appartement de Mazarin étaient décorées par Romanelli; mais ces décorations, tirées des *Métamorphoses*, ont disparu. Il n'en reste que les dessins.

On trouve des ouvrages de Romanelli à Rome, dans Saint-Pierre, au Vatican, à la Chiesa Nuova, à Sant' Ambrogio, aux palais Panfili, Lanti, Costaguti, à San Marco de' Catinari, à Santa Maria degli Angioli, au Capitole. On en trouve aussi à Viterbe, à Plaisance et à Gênes.

Les tableaux de Romanelli ont été beaucoup gravés; personne n'a gravé la galerie Mazarin, son plus bel ouvrage.

Vente Lebrun fils, 1771. — *Énée cueillant le rameau d'or*, composition de dix figures, gravée par C. Bloemaert. Dessin à la plume et au bistre. 37 livres.

Vente Caulet d'Hauteville, 1775. — *Thémis* coiffée en cheveux, une draperie flottante sur les épaules, figure jusqu'à mi-jambe: 1,110 livres.

Vente Mariette, 1775. — *Un roi sacrifiant sa fille*, superbe composition lavée d'indigo, rehaussée de blanc, gravée par Audran. 400 liv.—*Une Bacchanale*, dessin lavé. 120 liv.

Vente Nogaret, 1782 — *Angelique et Médor; Renaud et Armide*, deux jolis petits tableaux sur cuivre. 980 livres.

Vente Baron de Saint-Julien, 1784. — *La Vierge tient l'Enfant et lui montre un chardonneret*. 1,030 livres.

Vente Alexandre Lenoir, 1837. — L'*Enlèvement des Sabines*, la *Continence de Scipion*, *Marius Scœvola*, etc.. . Six dessins coloriés des compositions qu'il a exécutées à fresque au Louvre.

Paris. — Imp. Ve Pottlvin, rue ...



École Italienne. *Histoire, Portraits.*

CARLO MARATTI

NÉ EN 1625. — MORT EN 1713.



ÉCOLE DE Rome.

A l'heure où Rome s'éveille, on vit un jour entrer dans la ville, sous le pontificat d'Urbain VIII, un enfant de onze ans qui marchait fièrement par les rues, et qui, tout ébloui de tant de splendeurs nouvelles, s'arrêtait à chaque carrefour, tantôt pour admirer le portail d'une église, tantôt pour étudier une ruine antique. Une curiosité infinie le guidait, comme par instinct, au milieu de ces merveilles ignorées : il avait l'air de prendre possession d'une cité conquise, et, arrivé depuis un instant à peine, il foulait d'un pied assuré cette terre où l'histoire a partout laissé sa trace. Ce sérieux enfant, auquel personne ne faisait alors attention, et que Rome entière devait cependant applaudir bientôt, c'était Carlo Maratti[1].

Il était né, d'après Pascoli, qui a longuement raconté sa vie[2], le 13 mai 1625, à Camerano, petit village de la marche d'Ancône. Dès sa première enfance, il avait montré pour les arts une aptitude singulière. Il copiait, d'une main maladroite mais courageuse, toutes les gravures qu'il pouvait se procurer, et l'on raconte même qu'à défaut des couleurs qui lui manquaient, il extrayait, des herbes qu'il trouvait dans les

[1] Ou Maratta, car il a indifféremment signé ses tableaux de l'un ou de l'autre nom.

[2] *Vite de pittori* (1730), tome I, page 131.

prairies, des sucs dont il se servait pour enluminer tant bien que mal ses dessins. Nourri dans ces campagnes italiennes où le culte de la Vierge exerce sur les imaginations une influence si active, il peignit d'abord des Madones et couvrit de ces pieuses images les murailles de la maison de son père. Il faut dire que Carlo avait un frère aîné, nommé Barnabé, qui était peintre, et qui, depuis longtemps, travaillait à Rome, mais sans succès et sans talent. Désolée d'avoir déjà un fils artiste, la mère de Carlo Maratti s'attristait à la pensée que son autre enfant voulait suivre une carrière si peu sûre. Elle lutta, mais vainement, contre les dispositions de Carlo : le petit rebelle parvint à mettre dans ses intérêts son parrain Coraducci, et ce dernier l'envoya à Rome.

C'est une question de savoir chez quel maître Maratti entra d'abord. D'après quelques historiens, il trouva un asile chez son frère Barnabé, qui le garda un an sans lui rien apprendre. D'après Pascoli, il se rendit directement chez Andréa Sacchi, qui le reçut fort bien, s'étonna au récit de ses premières tentatives, et fut encore plus surpris quand il le vit à l'œuvre. L'un des derniers héritiers des élégances romaines, Sacchi était alors tout à fait à la mode. Bien que, pauvre de sentiment et de style, il se perdit dans la manière, il croyait encore au génie des maîtres du passé et prêchait par la parole, sinon par l'exemple, le culte de Raphaël. Carlo Maratti était d'un âge à recevoir toutes les impressions. C'est chez Andréa Sacchi qu'il apprit à aimer le maître de la grâce et malheureusement aussi les Carrache, car, dans les éducations compliquées d'alors, l'école bolonaise ne tenait pas moins de place que celle de Florence ou de Rome.

Maratti s'annonçait comme un ardent travailleur. La meilleure partie de ses journées se passait à copier les Loges du Vatican. Le soir, au lieu d'aller courir les aventures, ainsi que la plupart de ses camarades, il restait chez son maître pour étudier d'après le modèle vivant, ou, renfermé dans sa petite chambre, il dessinait, quelquefois d'après ses propres inspirations, plus souvent avec ses réminiscences d'écolier [1]. Maratti ne tarda pas à être au premier rang dans l'atelier de Sacchi, et ces dessins qu'il composait à ses heures perdues lui firent, très-jeune, un commencement de renommée. Les artistes les mirent à la mode, et l'on dit même — ce serait presque une gloire — que le sculpteur François Flamand faisait grand cas de ces croquis. Barnabé, habile aux choses du négoce, intervint alors et se chargea de vendre les dessins de son frère. Mais bientôt, intermédiaire peu loyal, il préleva la plus grosse part sur les bénéfices. Dans de pareilles conditions, la bonne intelligence ne pouvait durer longtemps entre eux ; les querelles s'envenimèrent, et Carlo, sentant qu'il était de sa dignité de rompre avec un frère qui l'exploitait d'une aussi odieuse façon, quitta Rome brusquement et se retira à Ancône, près de sa famille. On ignore combien dura cet exil volontaire ; on sait seulement qu'après s'être attiré les bonnes grâces du cardinal Albrizio, gouverneur de la ville, il revint à Rome avec lui en 1650.

La ville des papes était alors fort occupée des questions d'art. Le Dominiquin était mort en 1641 ; mais indépendamment d'Andréa Sacchi, qui restait toujours sur la brèche, la faveur se portait surtout sur Piètre de Cortone et sur quelques-uns de ses élèves qui commençaient à faire parler d'eux. L'heure paraissait excellente pour un talent tel que celui de Carlo Maratti. Les circonstances ne lui permirent cependant pas de se produire tout de suite. Andréa Sacchi avait dans le cavalier Bernin un ennemi puissant, et ce dernier, enveloppant l'élève dans la haine qu'il portait au maître, empêcha que des travaux importants lui fussent commandés. C'est alors que, réduit à travailler pour des particuliers ou de pauvres communautés religieuses, Maratti se mit à peindre des Vierges. Il les peignait d'ailleurs dans un goût un peu fade, dans un sentiment efféminé et mesquin, ce qui lui fit donner assez méchamment le surnom de *Carluccio delle Madonnine.* Pascoli s'indigne encore à ce souvenir : « *Tutti,* écrit-il, *tutti lo chiamavan Carluccio, Carluccio, ed egli era Carlo magno.* » C'est beaucoup dire, car si quelque chose a manqué à Maratti, c'est précisément la grandeur.

Qu'était-il en effet? un esprit doué de quelque délicatesse, mais trop amoureux des mignardises, un pinceau sans virilité, sans puissance et sans force. Il avait moins d'invention que de goût, et c'est pour cela peut-être que sa main peu féconde s'est plu à multiplier son thème éternel, cette *madone,* qui ne lui coûtait aucun effort d'imagination. Lorsque Maratti avait une idée, il l'administrait avec économie et il en tirait

[1] A cette époque, Maratti s'essayait aussi dans la gravure. Nous avons sous les yeux une *Sainte Famille* gravée à l'eau forte en 1647 ; elle est d'une facture libre et spirituelle.

tout le parti possible en la retournant sous tous les aspects. Ce n'est pas là, je suppose, le propre des intelligences créatrices. L'arrangement pittoresque de quelques figures remuantes suffit longtemps à son ambition. C'est à cette période de sa vie qu'il faut rapporter *la Nativité* (1657) qu'on retrouve au Louvre. Dans ce tableau, qui n'est à vrai dire qu'une esquisse achevée, le groupe qui se presse autour de la Vierge et de son divin enfant tient plus de l'anecdote que de l'histoire; mais cette peinture n'en est pas moins curieuse, car c'est la première pensée de la grande fresque que le pape Alexandre VII fit peindre à Carlo Maratti, dans sa galerie de Monte-Cavallo. Il faut rappeler en effet que, malgré la mauvaise volonté du Bernin, Sacchi avait fini par obtenir que des travaux de quelque importance fussent confiés à son élève bien-aimé. On lui permit aussi de peindre à Saint-Jean de Latran le tableau de la *Destruction des idoles par Constantin*. Le



LE TRIOMPHE DE GALATÉE

succès fut si grand, que les adversaires de Maratti furent, dit-on, réduits au silence et que le cavalier Bernin lui-même, éclairé sur la valeur de l'artiste qu'il avait si longtemps dédaigné, eut la générosité de le recommander à la faveur d'Alexandre VII.

Dès lors la fortune de Maratti fut assurée. La mort d'Andrea Sacchi (1661), celle du Guerchin (1666) et de Piètre de Cortone (1669) créèrent bientôt dans les rangs de l'école des vides qui profitèrent aux survivants, et à Carlo Maratti plus qu'à tout autre. Andrea Sacchi avait laissé inachevée, à la villa Barberini, une galerie où il devait représenter les douze apôtres : Maratti termina ce travail[1]. Tous les papes qui pendant quarante ans se succédèrent sur le trône pontifical, Clément IX, Clément X, Innocent XI, Alexandre VIII, Innocent XII et Clément XI furent plus ou moins favorables à Maratti, mais presque tous le chargèrent de travaux. Les églises de Rome se remplirent de ses œuvres. Il peignit pour Sainte-Marie des Anges *le Baptême*

[1] Dans son *Viaggio curioso di Roma*, publié en 1683, Sébastiani parle de cette œuvre sans en nommer les auteurs. Pascoli, mieux informé, nous permet de combler cette lacune.

de Jésus-Christ; pour Saint-Joseph du Campo-Vaccino, une *Nativité;* pour Sainte-Marie de la Paix, une *Visitation;* pour l'église de Jésus, *la mort de saint François Saverio;* pour Sainte-Marie *Sopra Minerva, les Saints canonisés par Clément X,* et pour les couvents de femmes une incroyable quantité de Vierges éternellement souriantes de ce sourire dévot et fade que la critique du dix-septième siècle estimait à l'égal de celui des madones de Raphaël. En même temps, Maratti fournissait des idées, des plans qui étaient mis en œuvre par les architectes ou les sculpteurs. C'est sous sa direction que fut décorée l'une des plus brillantes chapelles de Saint-Sébastien; c'est aussi sur son dessin qu'un statuaire français, Pierre Monot, exécuta à Saint-Pierre de Rome le tombeau d'Innocent XI. Ainsi, il y eut un moment où Maratti fut auprès des papes ce que Lebrun était auprès de Louis XIV, le grand directeur des arts, le maître toujours consulté et presque l'unique dispensateur des faveurs souveraines.

Il va sans dire que, placé si près du trône, Maratti ne pouvait s'oublier lui-même dans la distribution des travaux. Il se chargea de peindre la coupole du dôme de l'église d'Urbin : ce fut là l'œuvre la plus importante de sa vie. Malheureusement cette coupole n'existe plus. Le tremblement de terre qui détruisit l'église d'Urbin, en 1782, a enlevé à l'admiration de la postérité, ou peut-être à sa critique, la plus vaste composition que Maratti ait essayée.

Les peintures religieuses de Carlo Maratti ont toutes le même caractère; elles ont de plus un défaut bien grave, elles manquent de candeur et d'onction. Véritable peintre de la décadence, Maratti s'effraie des grandes choses; il adoucit tout ce que le poëme évangélique contient de terrible, il transpose, il diminue les hommes, les événements, les idées. Son style, qui s'efforce d'être correct et qui n'est que pauvre, ses types, qui essaient d'être charmants et qui arrivent à grand'peine à la gentillesse, son coloris plein de gaîtés souriantes, tout est mesquin, tout est indigne de la gravité biblique. Ce qui recommande parfois Maratti, ce qui le protége contre le dédain ou l'indifférence, c'est une sorte de sentiment intime, familier, des tendresses de la vie réelle. Quand on parcourt son œuvre à la Bibliothèque impériale, on est arrêté par une planche, très-simple de composition et très-douce d'aspect, qui représente la Vierge enseignant à lire à son fils[1]. Ce n'est rien, et c'est charmant; car là, du moins, les attitudes sont vraies, et, dans ce groupe de la mère et de l'enfant, évidemment pris sur nature, il y a quelque chose de naïf, de jeune et de maternel.

Dans les sujets empruntés à l'histoire antique, Maratti n'a pas été plus heureux que dans la peinture sacrée. Ses héros sont des comédiens déguisés, et leurs grands gestes, froidement dramatiques, font plus de fracas que d'effet. Carlo Maratti est beaucoup mieux à l'aise dans les peintures inspirées par la fable ou la poésie. *Le Triomphe de Galatée,* qu'il a reproduit plusieurs fois en augmentant ou en diminuant le nombre des tritons qui suivent la blonde déesse, est une des plus gracieuses compositions qui soient sorties de son pinceau. Louis XIV, informé des mérites de Maratti, lui commanda le tableau d'*Apollon et Daphné,* qui est vraisemblablement celui qu'on retrouve aujourd'hui au musée de Bruxelles. Ce fut aussi une fête pour le grand roi, lorsqu'en 1701 le cardinal Gualterio, nonce du pape, lui fit don de la *Nativité* et de la *Prédication de saint Jean-Baptiste,* dont le Louvre a hérité. C'est sans doute à cette époque que Louis XIV conféra à l'artiste applaudi le brevet de peintre du roi[2].

Pendant ce temps, Carlo Maratti ajoutait à toutes ses gloires une illustration nouvelle. Appelé par le pape à l'honneur de veiller à la conservation des peintures du Vatican, il ne voulut pas que cette place fût une sinécure, et il eut le soin de protéger les nobles chefs-d'œuvre par des barres de fer destinées à les défendre contre les approches indiscrètes des curieux et des élèves. Il fit mieux, ou du moins il fit plus. Dans les longues conversations qu'il daignait avoir parfois avec son ancien maître de dessin, Clément XI s'était souvent ému de l'état de dégradation des peintures de Raphaël. L'armée triomphante qui avait saccagé Rome en 1527 n'était pas une armée d'artistes. Le Vatican lui fut livré un instant, et l'on sait ce que font les soldats des casernes qu'ils habitent. Maratti imagina — tentative hardie et alors bien nouvelle — de restaurer les grandes

[1] Je veux parler de la *Vierge* gravée par Jacques Frey en 1729.

[2] Lépicié, *Catalogue des tableaux du Roy,* tome I, page 182.

pages de Sanzio (1702). Aidé de quelques élèves, il répara, avec les idées d'un temps où la pure tradition romaine était déjà perdue, les fresques vénérables des Stanzes et particulièrement le plafond de la salle de l'Héliodore, où son travail a laissé des traces malheureusement bien visibles. Il eut aussi l'audace de restaurer les peintures de la Farnésine, et c'est à lui qu'il faut reprocher les brutales enluminures, les bleus vifs qui



MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

encadrent durement les délicates mythologies de la voûte[1]. Pauvre Maratti! il croyait bien faire, et tous ses contemporains lui surent un gré infini, à lui si haut placé dans les arts, d'avoir consenti à se charger d'un travail qu'on regardait comme bien au-dessous de lui. Lorsqu'on songe au malheur qui pouvait

[1] Ces restaurations, approuvées de l'indulgent Lanzi, ont trouvé dans les critiques modernes des juges plus sévères. Un peintre qui a voué à Raphaël une admiration chaleureuse, M. Constantin, en a parlé sévèrement dans ses *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres* (Florence, 1840, pages 121 et 138).

arriver si cette restauration eût été confiée à tout autre, on doit peut-être s'estimer heureux qu'il n'ait pas commis plus de maladresses! Maratti avait d'ailleurs un culte sincère, sinon intelligent, pour le maître dont il venait de réparer les œuvres au risque de diminuer sa gloire. Les artistes savaient que Raphaël et Carrache étaient tous deux enterrés dans l'église de la Rotonde, mais aucun monument digne de ces morts illustres ne décorait leur tombe obscure. Maratti fit faire à ses frais des bustes de marbre qu'il fit solennellement placer sur les tombeaux des deux maîtres qu'il aimait.

Tant de respect pour l'art du passé, tant d'hommages rendus à la mémoire des peintres que regrettait l'Italie, enfin une aussi habile gestion du talent secondaire qui lui avait été départi, devaient procurer à Maratti une éclatante récompense. Clément XI, qui lui avait déjà accordé une pension, lui conféra, le 24 avril 1704, l'ordre du Christ. « Pour mieux relever la grandeur du bienfait, dit un historien, il ordonna que la cérémonie s'en fît au Capitole, dans toute la pompe qu'on pouvait y mettre, et que son neveu, l'abbé Annibal Albani, depuis cardinal camerlingue, prononçât le discours[1]. » Le pape fut obéi, et, parvenu au dernier échelon de la faveur, Maratti n'eut plus rien à envier désormais.

Quelque chose cependant lui manquait encore, un tombeau, et c'est précisément à l'heure où la fortune lui souriait davantage que Maratti songea à s'élever un monument dans l'église de Sainte-Marie des Anges. Le pape, s'associant à cette préoccupation, qui semble accuser moins de piété que d'orgueil, fit faire par un habile sculpteur un buste de son peintre favori. Ce tombeau fut fini en 1704. Maratti sentait que l'âge commençait à l'affaiblir et exerçait sur son esprit une influence fâcheuse. Il avait cependant continué à peindre, mais sa main s'égarait dans la fadeur et dans l'inconsistance. Le *Sommeil de Jésus*, qui est daté de 1697 et que possède le Louvre, peut donner une idée de ce que devint, en sa dernière manière, le talent de Maratti. Son pinceau affaibli, mais plus que jamais occupé de la grâce, caresse le modelé des chairs et noie les contours dans une sorte de vapeur grise; des bleus éteints, des roses pâles caractérisent ce faire sans accent, ce coloris effacé dont un brouillard blanchâtre semble recouvrir et voiler les teintes. Une *Madone*, datée aussi de 1697 et conservée au musée de Copenhague, présente, assure-t-on, les mêmes défauts. Mais Maratti alla plus loin encore : vers 1708 — il avait alors quatre-vingt-trois ans — il peignit d'une main défaillante le tableau du *Jugement de Pâris*, qu'on retrouve à Saint-Pétersbourg. C'est de toutes ses compositions la plus puérile et la plus fade[2].

Ce fut là la dernière œuvre importante du peintre de Clément XI. Maratti entra, à partir de ce moment, dans cette phase contemplative et morne qui annonce le prochain dénouement de la vie. S'il sortait, c'était pour aller au Vatican étudier Raphaël, car il aimait, comme il le disait lui-même, à « entretenir commerce d'esprit avec ce sublime génie[3]. » Le plus souvent, enfermé dans son atelier, il passait son temps à feuilleter les cartons dans lesquels il avait entassé une précieuse collection de dessins des maîtres; malheureusement, cette consolation lui fut bientôt refusée; sa vue s'affaiblit et peu à peu il devint aveugle. Sentant alors sa fin venir, il voulut réparer aux yeux de l'église une faute, un oubli plutôt, qu'il avait commis dans sa jeunesse. Maratti avait une ancienne maîtresse, *antica amica*, comme dit Pascoli, compagne obscure et dévouée qui lui avait donné une fille[4]. Un mariage tardif sanctionna ces liens, que leur longue durée rendait presque vénérables; mais la mort vint les rompre aussitôt, le 15 décembre 1713.

Maratti était aimé et respecté; de plus, il laissait au moins quarante mille écus, aussi lui fit-on de magnifiques funérailles, en présence de l'académie de Saint-Luc, qui l'avait décoré du titre de prince. Son corps fut transporté à l'église de Sainte-Marie des Anges, où il fut enterré, et où il est encore. Maratti eut du moins

[1] Lépicié, *Catalogue des tableaux du Roy*, tome I, page 184.

[2] M. Viardot, *Musées d'Allemagne et de Russie* (1844), page 478.

[3] Voyez la *Vie de Galloche* dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture*, tome II, page 299.

[4] Faustina, la fille bien-aimée de Maratti, essaya d'être deux fois artiste. Peintre, elle fit son propre portrait, qui, du temps de Lanzi, décorait la galerie Corsini à Rome; poète, elle fut reçue à l'Académie des Arcades, et composa, sous le nom d'Aglaure Cidonia, des madrigaux et des sonnets dont Crescembeni a parlé (*Comentari della volgar poesia*, 1710). Elle avait épousé l'avocat J.-B. Félix Zappi, qui, dans cette compagnie de bergers, portait le nom de Tircis.

cette consolation de reposer sous un marbre taillé d'après ses dessins, et non loin d'une de ses peintures préférées, le *Baptême du Christ*.

De longs regrets suivirent l'artiste illustre. Presque tous ceux qui, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, ont parlé de Maratti, se sont rencontrés dans l'admiration et dans l'éloge. Il étonna Rome, dit le père Orlandi, par la grâce et la noblesse de ses idées, les habiletés de sa pratique, la sûreté de son dessin et le charme de son coloris[1]. Pascoli va plus loin encore : il ne veut pas qu'on dise que son héros avait telle ou telle qualité, il les avait toutes. Chose étrange! dans ce concert de louanges qui se dégage des récits des biographes, on n'oublie



UNE DAME ET SA FILLE.

guère qu'un point, et c'est le plus grave; on oublie les portraits, rares, il est vrai, mais parfois excellents, que Maratti nous a laissés. Il avait un sentiment très-net des physionomies, il posait parfaitement ses personnages, et, devant la nature, il retrouvait une fermeté de pinceau qui ferait envie à plus d'un. N'est-ce pas une œuvre charmante et sérieuse que le beau portrait de la Rospigliosi?

Carlo Maratti n'appartient pas à l'école des improvisateurs qui, comme Piètre de Cortone et Luca Giordano, conduisirent si allègrement le deuil de la peinture italienne[2]; mais il ne lui fut pas moins fatal par le charme

[1] Orlandi, *Abecedario pittorico* (1719, page 112).

[2] Maratti s'est toujours montré hostile à l'improvisation. Un artiste médiocre lui faisait voir un jour un tableau qu'il se vantait d'avoir achevé en quelques heures : « Vous auriez dû y travailler pendant six mois et le faire meilleur, » lui dit le peintre de Clément XI, rajeunissant, à son insu, le mot d'Alceste à propos du sonnet d'Oronte.

mensonger de sa manière et le goût douteux de sa grâce mesquine. Il fit d'assez nombreux élèves : Antonio Balestra, Giuseppe Passeri, Andréa Procaccini, Nicolo Berretoni et Pierre Parrocel, car il était assez bienveillant pour les jeunes artistes, et — le bon homme aimait à causer, — il leur faisait volontiers sur les divers procédés de la peinture, sur les maîtres, sur l'art de draper, de longs discours qui, transmis d'atelier en atelier, constituaient une sorte d'enseignement.

Un portrait de Maratti le ferait mieux connaître encore. Il était d'assez petite taille, mais nerveux et fin; sa lèvre souriait aisément, et son visage un peu pâle empruntait parfois à des yeux brillants et vifs une expression spirituellement ironique. Pascoli, qui paraît l'avoir connu, nous donne sur ses habitudes des indications précieuses. Quoiqu'il fût d'ordinaire vêtu sans faste, Maratti apportait dans son costume quelque élégance et même de la recherche. La propreté n'était pas pour lui un besoin, mais une manie. Un soin l'occupait surtout, c'était— qu'on me pardonne de le dire — la beauté de ses perruques. Enfin, pour achever de le peindre d'un mot, ce prudent artiste avait des recettes aussi bien pour acquérir du talent que pour éviter les maladies. Professeur plein de méthode, attentif aux choses de l'esprit comme à celles du corps, il mêlait l'hygiène à l'art dans les conseils qu'il donnait à ses élèves : « Si vous voulez bien dessiner, leur disait-il, imitez Raphaël; si vous voulez vivre longtemps, soyez sobres. »

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Carlo Maratti sont assez nombreux dans les musées d'Europe.

Le Louvre possède de ce maître *la Nativité, le Sommeil de Jésus, le Mariage de sainte Catherine, la Prédication de saint Jean-Baptiste*, le portrait de *Marie-Madeleine Rospigliosi* et celui du peintre.

Nous citerons encore :

A Bruxelles, *Apollon et Daphné, Saint François adorant Jésus;*

A Copenhague, *la Fuite en Egypte,* une *Madone* et un autre tableau;

A Stockholm, *la Mort de Joseph, Saint François;*

A Berlin, une *Vierge sur les nuages, Saint Antoine de Padoue;*

A Munich, *Saint Jean à Pathmos, un Enfant endormi;*

A Dresde, *Une jeune femme entourée d'une guirlande de fleurs;* deux *Sainte Famille, le Sommeil de Jésus, la Vierge et Jésus enfant dans la crèche;*

A Londres, le portrait d'*un Cardinal;*

A Turin, *l'Ange Gabriel*, etc.;

A Florence, le portrait du maître.

Les galeries de Vienne et de Saint-Pétersbourg renferment aussi des œuvres importantes.

Les Musées de province sont beaucoup moins riches. Nous devons cependant mentionner :

A Lyon, une *Mater Dolorosa;*

A Bordeaux, une *Tête de sybille.*

Les compositions de Maratti ont été gravées par J. Ferroni, N. Dorigny, Jacques Frey, Guillaume Château, Picart le Romain, Benoît Farjat, etc.

Voici les principaux prix atteints, dans les ventes publiques, par les tableaux de Carlo Maratti :

Vente du prince de Carignan, 1743. — *Repos en Égypte* et *Jésus au jardin des Oliviers* (ensemble), 1,700 francs.

Vente de Selle, 1761. — *L'École d'Athènes*, copie réduite de la fresque de Raphaël, 910 francs.

Vente Julienne, 1767. — *Repos en Égypte*, 412 francs.

Vente Gaignat, 1768. — *Repos de la Sainte Famille*, 2,101 francs.

Vente Randon de Boisset, 1777. — *Repos en Egypte*, 3,600 francs.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Adoration de l'Enfant Jésus*, 1,000 francs.

Vente Stevens, 1847. — *L'Assomption*, 270 francs.

Nous donnons ci-dessous le *fac-simile* de l'inscription et de la signature qu'on lit au bas du portrait de Marie-Madeleine Rospigliosi.

Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra La
Sig.ra Maria Madalena Rospigliosi
Per
Carlo Maratti

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2



École Italienne. *Architecture, Paysages.*

JEAN-PAUL PANINI

NÉ VERS 1695. — MORT EN 1768.



La décadence de l'école romaine avait été marquée, bien avant la fin du dix-septième siècle, par un fait grave dont les conséquences ne tardèrent pas à devenir fatales à l'Italie tout entière. A mesure que les artistes mettaient en oubli les qualités viriles et les aspirations héroïques qui avaient porté si haut les noms de Raphaël et de ses élèves, on vit se développer peu à peu des genres secondaires qui, pour la frivolité de juges indulgens, pouvaient avoir quelque attrait, mais qui n'en étaient pas moins tout à fait en dehors du tempérament de l'école. Des paysagistes, des décorateurs, des peintres de scènes intimes arrivèrent, et, d'autant plus puissants qu'ils étaient plus applaudis, jetèrent Rome hors de la voie glorieuse que lui indiquaient ses origines et son passé. ÉCOLE DE Rome

C'est au dix-huitième siècle surtout que ce mouvement éclata dans toute sa force. Indifférents pour la plupart au grand spectacle des passions humaines, dédaigneux des

beaux types dont ils avaient perdu le secret, et trop pressés de produire pour pouvoir étudier la nature et l'art antique, les artistes de cette époque, et ceux-mêmes de Rome, demandèrent à des genres faciles un succès qu'ils auraient vainement cherché dans des chemins plus sévères. Une nouvelle génération de peintres brilla donc alors dans les académies. A la place du sentiment, cette chose puissante et sacrée, ils ne mirent qu'une chose charmante — l'esprit.

Parmi les derniers enfants de la grande école, improvisateurs au pinceau rapide que les maîtres anciens n'auraient pas reconnus, Panini ne fut ni le moins habile, ni le moins aimé. Il se fit même, dans la sphère modeste où il borna son effort, un nom qui, après cent ans, n'est pas sans gloire.

Jean-Paul Panini, que l'école de Rome revendique comme un des siens, n'était cependant pas romain. Né à Plaisance, vers 1695, il s'était formé à peu près seul, dans sa ville natale, et s'y était occupé à la fois de paysage et d'architecture, double étude qui devait le conduire à un double succès. Les arides problèmes de la perspective ne le rebutèrent point ; il s'y livra au contraire avec passion. Mais, poussé par l'inquiète curiosité de l'artiste, le jeune Panini quitta bientôt Plaisance, où son goût pour la peinture ne trouvait pas assez d'aliments, et il vint s'établir à Rome. Là, impatient d'apprendre à dessiner la figure, il entra dans l'atelier du florentin Benedetto Luti, peintre des plus maniérés, mais fort célèbre alors, celui-là même qui, en ces premières années du dix-huitième siècle, donna à Jean-Baptiste et à Carle Vanloo une éducation dont ils ne se sont jamais guéris.

Un paysagiste romain que les amateurs tenaient en grande estime, Andrea Lucatelli, paraît avoir été le second maître de Panini. Il lui enseigna à disposer, selon la mode un peu solennelle du temps, les rochers, les montagnes, les ruines, éléments peu variés dont il a lui-même meublé ses tableaux. Il faut ajouter, pour en finir avec ce qui touche aux études de Panini, qu'il dessina longtemps d'après les figures de Salvator Rosa. Il se souvint toujours des soldats et des mendiants du maître napolitain ; parfois même il s'en souvint trop.

Sous ces influences combinées, Panini se fit d'abord une manière un peu sévère, un coloris vigoureux et sombre. Mais, bien que le père Orlandi le cite déjà avec éloge en 1719, dans la seconde édition de son *Abecedario*, ses premiers tableaux ne réussirent qu'à moitié. La sympathie du dix-huitième siècle, en Italie comme en France, n'était guère attirée par les teintes moroses : il lui fallait des paysages plus égayés, des inventions plus souriantes. Panini ne tarda pas à le comprendre, et, laissant là les austérités de Lucatelli et de Salvator, il peignit dès lors d'un pinceau plus coloré, plus lumineux, plus brillant. Sa touche en même temps devint plus facile et plus légère, et ses figures, jusqu'alors un peu sèches et presque privées d'air, commencèrent à en être baignées. L'étude de la réalité lui révéla les lois du clair-obscur, et, attentif au jeu des ombres et des reflets, il devint bien vite, dans l'art difficile des demi-teintes transparentes, ce qu'il est encore pour nous, quand il réussit, un maître adroit, limpide, charmant.

Si bien servi par sa propre originalité et aussi, il faut le dire, par l'infériorité relative des artistes qui l'entouraient, Panini fut aisément distingué à Rome par les amateurs qui, de tous les points de l'Europe, s'y donnaient alors rendez-vous. Il trouva un protecteur fervent et éclairé dans le cardinal de Polignac, ambassadeur de France auprès du pape Benoît XIII. Lorsqu'en 1729, le cardinal apprit à Rome la naissance du Dauphin, fils de Louis XV, il reçut en même temps l'ordre de solenniser par de grandes fêtes cet heureux événement. Ce fut à Panini qu'il confia le soin difficile d'organiser ces cérémonies. Le chevalier Chezzi fut chargé de toute la partie architecturale ; mais la direction et l'exécution de tous les décors paraissent avoir été laissées au jeune peintre de Plaisance.

Il nous est resté une curieuse relation des fêtes données par le cardinal avec le concours de Panini et de Chezzi[1]. La fleur de la noblesse et du clergé fut d'abord conviée à un concert qui eut lieu dans la vaste cour de l'ambassade de France. Cette cour avait été transformée en salle de spectacle, et, dans la décoration de ce théâtre improvisé, dans la composition des costumes des acteurs qui s'y montrèrent, Panini put donner une libre carrière à sa fantaisie, si bien faite pour amuser une époque où la bizarre richesse de l'ornementation était mieux

[1] *Réjouissances faites à Rome par le cardinal de Polignac.* (*Mercure de France*, décembre 1729.)

prisée que la pureté du style. Tout le faux goût du temps éclate dans la décoration inventée par Panini et son collaborateur. Sur la scène, qui était supportée par des nuages de carton peint, cent trente musiciens, vêtus en génies mythologiques et couronnés de lauriers, exécutèrent une cantate qui avait été écrite par le compositeur Léonard Vini et dont Métastase avait rimé les paroles. — Quatre jours après, le peuple de Rome eut sa part dans ces joyeuses fêtes. La place Navone avait été décorée d'après les dessins de Panini et de Chezzi, et tel fut le succès de leurs inventions ingénieuses, que les cardinaux, les princesses et les gens du plus bel air ne dédaignèrent pas de s'y venir promener, à pied, au milieu des Transtéverins étonnés. Ce n'était partout qu'arcs de triomphe,



TEMPLE DE JUPITER.

fontaines en rocaille, « dauphins qui jetoient l'eau par les narines, » car Panini s'était plu à multiplier les allégories parlantes. Le soir, la place fut magnifiquement illuminée et un feu d'artifice fut tiré, aux applaudissements enthousiastes de tout un peuple accouru pour voir une fête « d'un si grand goût et d'un si bel arrangement. »

Mais ce qui vaut mieux encore que les descriptions écrites, ce sont les deux tableaux où Panini a lui-même reproduit, d'après des souvenirs récents ou d'après nature, l'aspect pittoresque et bizarre des décorations qu'il avait imaginées. Ces tableaux — le *Concert* et la *Vue de la place Navone* — font aujourd'hui partie de la galerie du Louvre. Ils ne se recommandent pas seulement par l'attrait d'une curiosité historique : un certain mérite de coloration, un certain goût d'artiste s'y rencontrent, surtout dans la *Vue de la place Navone* où Panini a groupé, avec un rare esprit, une multitude de petites figures animées et brillantes. Il n'a pas oublié d'introduire dans cette foule bigarrée, son protecteur, le cardinal de Polignac, inspectant, avec quelques

personnes de sa maison, les préparatifs de la fête. L'ambassadeur avait payé avec l'argent de la France, le peintre remerciait avec son pinceau.

Panini se reposa de ces œuvres de décoration à grand fracas en peignant peu après (1730) l'*Intérieur de Saint-Pierre de Rome,* que possède aussi le musée du Louvre, et qui, plus étudié que la plupart des productions du maître, doit être considéré comme son chef-d'œuvre. C'est en effet dans ce tableau que, tout en restant scrupuleusement fidèle à la réalité, Panini a su donner à son pinceau le plus de largeur et de précision à la fois; c'est là qu'il s'est montré le plus sobre et le plus savant dans les lumières, le plus adroit dans le vivant dessin des figures. Panini, qui a peint trop souvent dans la manière lâchée des décorateurs, n'a jamais été si patient dans la reproduction des détails et si fin dans la touche. L'*Intérieur de Saint-Pierre de Rome,* sans avoir la transparence des œuvres des maîtres hollandais, conservera toujours une grande puissance d'illusion.

Une fois lancé dans cette voie, Panini vit le succès venir à lui, et bientôt tout lui devint facile. Il s'était marié; il avait épousé la sœur de la femme de Nicolas Wleughels, directeur de l'école française à Rome, personnage influent qui lui fit connaître plusieurs de nos artistes : aussi son nom ne tarda pas à franchir les Alpes. Le 26 juillet 1732, l'Académie de peinture de Paris fit à Panini l'honneur de le recevoir parmi ses membres; mais, peu fier de sa dignité nouvelle, il négligea d'envoyer le tableau qui devait lui servir de morceau de réception, et perdit ainsi le droit de figurer sur les listes académiques. Une anecdote que nous allons redire, semble prouver d'ailleurs que Panini ne goûtait que médiocrement les mérites de la peinture française. Oudry, qui possédait un cabinet curieux, fut tenté de l'enrichir de quelque ouvrage du peintre de Plaisance. « Il crut se le procurer, raconte l'un de ses biographes, en lui envoyant deux tableaux qu'il avoit faits avec tout le soin possible, et qu'il accompagna de la lettre la plus polie. Panini, prévenu à l'excès de son mérite personnel.... témoigna le plus grand mépris pour ces deux tableaux, ce qui ne faisoit certainement pas honneur à son jugement. M. Oudry, vivement piqué, ne tarda pas à le payer de retour. Ayant trouvé dans un inventaire deux morceaux de cet artiste, il lui écrivit qu'enfin il avoit eu le bonheur de satisfaire l'ambition démesurée qu'il avoit de posséder quelque chose de lui; qu'il venoit d'acheter, dans une vente publique, deux de ses tableaux et de son meilleur temps, qui ne lui avoient coûté que dix écus pièce[1]. »

Rome n'imita pas la malignité française. Loin de là, les grands seigneurs italiens avaient tout-à-fait apprécié Panini et sa manière expéditive et piquante. Peu de décorateurs, au dix-huitième siècle, furent plus employés que lui. Il orna de peintures d'un ton frais et lumineux le rez-de-chaussée du palais de Carolis et la salle de café du palais Quirinal. Sans faire de longs efforts d'imagination, il y représenta la place de Sainte-Marie-Majeure et celle de Monte-Cavallo. « Ces deux tableaux, dit un voyageur contemporain, sont harmonieux et d'une couleur qui est belle sans être vraie[2]. » On loua beaucoup aussi les différentes perspectives dont il enrichit le château de Rivoli, maison de plaisance du roi de Sardaigne, et où, fidèle aux leçons de son maître Lucatelli, mais plus coloriste que lui, il avait reproduit avec bonheur les plus beaux paysages des environs. Les directeurs de théâtre lui firent peindre de nombreux décors. Enfin, il ne faut omettre ni les peintures qu'il exécuta dans une des galeries du palais Albéroni, ni ses travaux à Santa-Maria de la Scala, où il fit construire sur ses propres dessins une chapelle d'une ornementation très-riche. Panini était en effet une de ces intelligences actives, un de ces esprits courageux que rien n'épouvante. Il osa faire de l'architecture, et construisit, dans les jardins de la villa Sciarra, un casino qu'il embellit, *con la più fina simetria,* des merveilles de l'art chinois et japonais.

On le voit, il n'y a dans l'existence de Panini aucun aliment pour les curiosités vulgaires. Dans cette carrière remplie et constamment occupée, la journée qui finit ressemble à la journée de la veille, et celle du lendemain est marquée par le même labeur. Ce n'était pas un de ces hommes qui dépensent dans leur œuvre la sève de leur émotion intérieure et chez qui la lame use le fourreau. Sa vie heureuse et calme se prolongea

[1] Voyez la *Vie d'Oudry,* par Gougenot, dans les *Mémoires sur les Membres de l'Académie de Peinture,* II, page 371.
[2] Lalande, *Voyage d'un François en Italie,* tome III, page 566.

longtemps. Un jour pourtant — c'était le 21 octobre 1768 — comme il venait de quitter sa palette et se préparait à aller diner chez un ami, il se sentit pris de défaillance et mourut subitement[1]. Il avait vécu soixante-treize ans, et, comme un bon ouvrier, il avait travaillé jusqu'à la dernière heure.

Il est peu de collections publiques ou de cabinets d'amateur qui ne possèdent quelque échantillon du maître spirituel dont nous venons de redire la vie. Les musées de Florence, de Bruxelles, et, en France, plusieurs modestes galeries de province peuvent montrer à leurs visiteurs d'assez beaux Panini. Le Louvre, sans compter les tableaux que nous avons déjà cités, en conserve sept autres : un *Festin*, composition curieuse par la dimension inusitée que l'auteur a donnée à ses figures[2]; une répétition réduite de ce tableau; un



TEMPLE DE MINERVE.

Concert; les *Vendeurs chassés du temple*[3]; des *Ruines d'architecture*; un *Prédicateur dans les ruines de Rome* (1743), et enfin des *Ruines d'ordre dorique* (1743). Cette dernière composition, plus importante par son étendue que par son mérite, est d'une coloration un peu sombre et semblerait prouver que l'artiste serait

[1] Mariette, *Notes manuscrites de l'Abecedario d'Orlandi.* Ces détails avaient été transmis à Mariette par Natoire, qui les tenait d'un des fils de Panini. — Ce témoignage de famille permet de corriger l'erreur de Lanzi, qui place à tort sa naissance en 1691 et sa mort en 1764.

[2] C'est dans ce tableau que l'artiste s'est représenté lui-même. Il est debout au milieu des convives; sa tête est couverte d'un bonnet de velours d'un bleu changeant, et il appuie sa main sur sa poitrine.

[3] Lanzi parle d'une répétition des *Vendeurs chassés du temple* qui existait à Plaisance chez les Pères de la Mission. (*Histoire de la peinture en Italie*, tome III, page 495.)

plus d'une fois revenu à cette manière vigoureuse qu'il avait adoptée au début de sa carrière et qu'il avait ensuite abandonnée.

On a écrit partout que Panini mourut sans laisser d'élèves. C'est oublier qu'il fut le maître de ses fils. L'aîné essaya d'être architecte; le second, François, fut peintre de décors et de paysages, comme son père, et étudia surtout la perspective. C'est l'auteur exact, mais timide et froid, de ces seize grands dessins relevés d'aquarelle que possède le musée du Louvre et où se trouvent reproduits, avec une scrupuleuse fidélité, les principaux édifices de Rome, et plus particulièrement le Vatican et Saint-Pierre. Indépendamment de ses fils qui furent ses disciples immédiats, Panini fut d'un grand secours à Servandoni qui, comme décorateur et comme architecte, joua un rôle si important dans l'histoire des arts sous Louis XV. Ne peut-on pas dire enfin que ses procédés d'artiste ont eu une influence réelle sur Hubert Robert et sur de Machy[1]?

Ainsi, bien qu'il soit en dehors des traditions de l'école romaine, Panini a laissé quelque chose après lui. Son œuvre n'a qu'une valeur secondaire, mais elle en a une. Les paysages qu'il peignit d'abord, alors qu'il travaillait encore sous les inspirations d'Andréa Lucatelli ont toujours été jugés un peu verts ou trop noirs, et sans transparence dans les ombres. Plus tard, quand il se fut dégagé de ces fâcheuses entraves, quand le goût frivole du dix-huitième siècle commença à envahir sa palette, il poussa bien plus loin que son maître le sentiment de la lumière et de la couleur. Nul doute que son coloris ne soit parfois d'un charme factice, surtout dans les compositions de fantaisie où, perdant de vue la nature, il s'est laissé aller aux dangereux conseils de son caprice; le tableau de Panini que possède le musée de Bruxelles et qui représente un homme haranguant des soldats au milieu d'une ville antique est un spécimen curieux de cette manière papillotante et follement égayée. C'est comme une combinaison systématique de tons roses et de bleus pâles. C'est tout au plus de la peinture d'éventail. Panini avait besoin d'être maintenu par le spectacle et l'étude de la réalité : quand il peint d'après nature, l'auteur de *l'Intérieur de Saint-Pierre de Rome* est sage sans froideur, coloré sans mensonge et spirituel toujours.

Dans le dessin des figures dont Panini anime ses compositions, la même inégalité se produit. Lorsqu'il affuble ses personnages de vêtements antiques, lorsqu'il se souvient des bandits et des condottieri de Salvator, il est de la dernière vulgarité, il côtoie de près la laideur et surtout il manque de cette qualité qui rend les œuvres d'art sacrées, la sincérité, le sentiment naïf et simple[2]. Quand, au contraire, reproduisant ce qu'il a vu, ce qu'il a aimé, il fait marcher sur les dalles des églises ou sur le sable fin de la place Navone les belles dames aux élégantes tournures, les abbés qui sautillent d'un pied léger ou les gentilshommes de haut parage dont le luxe s'embarrasse d'une suite nombreuse de valets, le dessin de Panini est ordinairement de la plus exquise délicatesse, de la plus heureuse distinction. Il en est peu qui aient compris aussi bien que lui la grâce piquante et le charme chiffonné des costumes du dix-huitième siècle. C'est dans ses tableaux, véritables vignettes, qu'il faut étudier l'histoire de la mode italienne.

A ces qualités qui semblent inhérentes à sa nature, Panini joint un mérite qu'une longue étude a seule pu lui faire acquérir. La science du clair-obscur lui est familière. Sans doute il ne faut pas lui demander ces effets mystérieux et saisissants dont les maîtres de Hollande ont seuls possédé le secret; mais Panini a pourtant bien connu les grandes lois de la lumière; on pourrait même dire que c'est à cette qualité qu'il doit son renom de coloriste. La couleur n'a-t-elle pas sa perspective comme les lignes, et n'est-il pas savant dans l'harmonie et dans l'interprétation du ton local celui qui fait des dégradations exactes et fines, des demi-teintes transparentes et légères, et qui a compris quelles modifications profondes l'éloignement des plans fait subir à la valeur de chaque objet? Ce fut là le double mérite de Panini. C'est par suite de la même observation qu'il a si bien su donner aux figures le relief et l'importance qu'elles doivent toujours conserver

[1] Le Carpentier affirme positivement que de Machy a été l'élève de Panini. (*Galerie des peintres célèbres* (1821), tome Ier, page 186.)

[2] Lanzi reproche aussi à Panini d'avoir fait ses figures trop grandes pour les fabriques qui les entourent. (*Histoire de la peinture en Italie*, tome II, page 334.) Ce défaut est commun à la plupart des artistes du dix-huitième siècle, qui, dans leur préoccupation de l'élégance, allongent à l'excès la personne humaine.

relativement au paysage, aux monuments, aux choses immobiles autour desquelles s'agitent leurs vivantes silhouettes.

Grâce à ce talent d'exécution, à cette facilité de la main, à cet esprit qui ne sommeille pas, le nom de Panini est presque resté célèbre. Nous ne voulons point en diminuer le modeste rayonnement. C'est pourtant un triste spectacle, un spectacle toujours nouveau, que de voir l'école romaine — qui fut l'école du sentiment



RUINES GRECQUES.

— clore ses glorieuses annales et s'éteindre avec un artiste qui ne se montra préoccupé que du pittoresque aspect de la réalité, des caprices de la lumière et de l'ombre, et des accidents variés du soleil jouant sur les ruines ou les places publiques. Cette merveilleuse histoire de la peinture romaine aurait mérité une fin plus digne de ses nobles commencements. Si bien accueilli qu'ait été Panini par les amateurs de son siècle et si piquante que soit sa manière, il n'en est pas moins un artiste d'un ordre tout à fait secondaire, un décorateur, et rien de plus. Son œuvre, dépourvue de toute pensée et nécessairement étrangère à toute émotion de l'âme, a pu séduire quelques curieux, amuser le regard de quelques hommes du métier; mais son succès n'alla pas au-delà de ce facile triomphe. Renfermé dans un genre où la personnalité humaine n'est plus qu'un motif

d'ornementation, sans relation avec l'école du passé, dédaigneux des traditions que les intelligents vénéraient encore, Panini n'a pu rappeler à ses contemporains le souvenir des maîtres regrettés; il n'a pu, même un seul jour, faire revivre aux yeux de l'Italie du dix-huitième siècle le sentiment, la force, la grâce et toutes les splendeurs de l'art qui l'avait si longtemps consolée.

PAUL MANTZ.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les compositions de Panini, dont les effets et les perspectives sont très-favorables à la gravure, ont été souvent reproduites par les graveurs et notamment par Cousinet, Muller, Cochin, Vivarès, de Lorraine, Daudet, etc.

Les dessins de ce maître ne sont pas rares dans les collections et les Musées. On en conserve quatre au Musée du Louvre, dont deux proviennent du cabinet de Mariette et ont aussi fait partie de celui de Randon de Boisset. Ces quatre dessins sont en général d'un crayon lâché et assez faibles.

A la vente Julienne, en 1767, un dessin à la plume, rehaussé de blanc, représentant *Jésus-Christ au milieu des docteurs,* fut adjugé à 490 livres 15 sous. Nous le retrouvons à la vente Randon de Boisset en 1777, où il s'éleva au prix de 1,104 francs. Nous citerons encore, à la vente Lempereur en 1773, un dessin remarquable, *Bélisaire mendiant,* 900 francs; deux dessins *Architecture,* ensemble 480 francs. Enfin à la vente Mariette en 1775, 31 dessins, dont quelques-uns très-précieux, ont atteint ensemble le prix de 5,000 francs!

Panini a fait des aquarelles et des gouaches. A la vente du cabinet de Charles Coypel, en 1753, un dessin gouaché représentant l'*Atelier d'un peintre* a été payé 250 livres 10 sous.

« Les tableaux de Panini, dit Le Carpentier dans son *Essai sur le paysage*, sont placés avec distinction dans les cabinets, et ils ont servi de modèles à beaucoup d'artistes qui *se sont livrés à peindre* l'architecture. » — Ils abondent dans les Musées. On en compte dix au Musée du Louvre. Nous n'en donnons pas ici la nomenclature, puisqu'ils sont déjà cités dans le texte de la monographie de Panini. Nous indiquerons seulement l'*Intérieur de Saint-Pierre de Rome*, acquis à la vente de Mme Sirot, en 1833, au prix de 3,001 francs. Ce beau tableau avait appartenu à Hubert Robert. Quant au *Concert donné en* 1729 *dans la cour du palais de l'ambassade à Rome* et à *la Décoration de la place Navone*, ce sont des tableaux plus curieux comme spécimen du mauvais goût qui régnait alors qu'intéressants au point de vue de l'art. — Nous citerons encore :

Au Musée de Madrid, quatre tableaux; entre autres *le Temple de Jupiter* et un *Paysage avec ruines*.

Au Musée de Turin, cinq tableaux : *Intérieur de la basilique de Saint-Paul, Vue de la basilique de Saint-Pierre, la Fontaine de la place Navone* et deux *Paysages avec ruines.*

La Galerie de Dresde, celle de Florence, les Musées de Stockholm, Bruxelles, Gand renferment aussi des tableaux de Panini.

La Galerie de Bridgewater possède une autre *Vue de Saint-Pierre de Rome* et l'*Intérieur d'une maison de l'ancienne Rome.*

Les Musées de province renferment aussi quelques ouvrages du maître : — Grenoble a deux tableaux, *Ruines d'architecture,* qui sont l'un et l'autre datés de 1740; Montpellier, *les Monuments de Rome antique,* etc.

Enfin on remarquait dans le cabinet de M. de Mastrella, dont nous avons déjà eu occasion de citer la collection choisie, une *Colonnade en ruines* qui est de la meilleure manière de ce maître.

Il nous reste à indiquer les prix que quelques tableaux de Panini ont atteints dans les ventes publiques.

Vente Julienne, 1767. — Un tableau de petite dimension, daté de 1742, et représentant *Une architecture en partie ruinée,* — 272 livres.

Vente Lempereur, 1773. — Deux tableaux de *Ruines* avec figures, — 1,505 francs.

Vente Randon de Boisset, 1777. — Deux pendants : *Jésus chassant les vendeurs du temple* et *la Piscine miraculeuse*, — ensemble 5,599 livres 19 sous.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Ruines d'un temple* avec figures, — 1,214 francs. — Deux autres tableaux, *Architecture,* — ensemble 1,600 francs.

Vente du cabinet Sollier, 1781. — *Bélisaire*, 501 francs.

Vente de l'Élysée, 1837. — *Les Noces de Cana*, — 1,600 francs.

Vente Casimir Périer, 1838. — Deux *Intérieurs de palais* avec figures, — ensemble 1,175 francs.

Nous reproduisons ci-dessous la signature de ce peintre d'après un des tableaux conservés au Musée du Louvre.

IB PANINI fec Roma
Placen 1729.

G.P. PANINI.

Impr. Bénard et Comp, rue Damiette, 2



École Romaine. *Histoire, Allégories, Tableaux d'Église.*

POMPEO BATTONI

NÉ EN 1708. — MORT EN 1787.



Mariette, qui est toujours bien informé, et qui l'est surtout quand il s'agit de ses contemporains, a écrit sur Pompeo Battoni quelques lignes qui méritent d'être rapportées : « Pompeo Girolamo Batoni est né à Lucques et n'a point eu de maître. Il fit sa première profession de l'orfévrerie; il faisoit des bijoux, des tabatières, les gravoit, les ciseloit. Il lui arriva que quelqu'un qui lui avoit donné à faire une tabatière, lui remit une miniature pour l'y loger. Batoni la regarde; il lui prend envie d'essayer de la copier; à force de soins, il y réussit au point que la copie est prise pour l'original. Cela lui donne du courage; il dessine, il peint; dans tout cela il ne trouve rien de trop difficile. Il s'apperçoit qu'il est né peintre; que c'est sa vocation; il s'y livre, et en assez peu de temps, il se fait un nom et devient un des meilleurs peintres de l'Italie. Comme il a un pinceau séduisant et qu'il donne dans un grand fini, il plaît et ne peut suffire aux commissions dont on le charge. Il est surtout fort occupé à faire des portraits, qu'il se fait payer chèrement. Il s'est établi à Rome, et il y vit. »

Lorsqu'il abandonna l'orfévrerie pour la peinture, Pompeo Girolamo Battoni prit pour maîtres Domenico Brugieri et Gio Domenico Lombardi, ce dernier, bon peintre qui n'est guère connu que dans sa patrie, à Lucques, bien qu'il fût digne de briller sur un plus grand théâtre. Sa manière résolue et forte, son coloris animé, son goût pour l'énergie des effets le rapprochent de Guerchin et lui ont fait égaler parfois

ce fier maître. Mais son disciple Battoni, loin de le suivre dans cette voie, se sentait porté à une manière plus douce, à une exécution plus soignée, plus polie. Aussi, en voyant les premiers ouvrages de Pompeo, Lombardi en fut-il peu satisfait : « J'aimerais mieux, lui dit-il, vous voir un pinceau moins propre et que vous n'eussiez pas autant peur de salir la toile, *diceva desiderarlo più sudicio, parendogli così troppo lindo.* »

Ayant quitté fort jeune sa patrie et son maître, Battoni alla étudier à Rome, d'abord chez Sebastiani Conca, et ensuite chez Agostino Masucci et enfin chez Francesco Fernandi, dit l'*Imperiali*. Mais dès qu'il fut dans cette ville, Raphaël devint sa grande admiration et son grand modèle, et cela lui servit à éviter l'extrême maniérisme de son temps. Il apprit à choisir parmi les vérités de la nature, et à faire passer les convenances de l'expression avant l'ostentation de la touche. Au surplus, les dons qu'il avait apportés en naissant lui rendaient tout facile. Cependant Battoni n'eut garde de se fier à ses heureuses dispositions, au point de négliger l'étude pour y substituer une pratique apprise par cœur. Au contraire, il chercha dans la nature non-seulement cette variété de physionomies, de têtes et de tempéraments, dont elle seule possède le trésor, mais la naïveté des attitudes, la vérité des mouvements et la vraisemblance des actions. Lanzi, qui paraît l'avoir connu personnellement, assure que Pompeo ne dessinait pas une figure ou un membre de figure sans consulter la nature vivante, et que, pour les vêtements et les plis, il ne manquait jamais de suivre les indications que lui fournissait le modèle auquel il avait adapté ses draperies : « Avec un certain goût naturel, dit Lanzi, Pompeo embellissait, perfectionnait tout, et il donnait la vie à ses ouvrages par un coloris qu'on peut dire sien, un coloris net, vif et brillant, qui conservait longtemps sa fraîcheur, comme en témoigne le tableau de sa main qui est à San Gregorio, à Rome (une *Madone* avec des Camaldules). Ce fut chez lui un don plutôt qu'un art. Il se jouait avec le pinceau; tout procédé lui était bon et il s'en servait avec aisance et sûreté. Tantôt il peignait par empâtements, tantôt par touches; tantôt il finissait son modelé au moyen de hachures; quelquefois il faisait disparaître tout son travail et lui donnait la force nécessaire par le contour [1]. Bien qu'il ne fût pas lettré, il montrait le sentiment de la poésie dans les sujets grandioses, et plus encore dans les sujets aimables. Qu'il nous suffise d'en citer un exemple. Voulant exprimer, dans un tableau qui est resté en possession de ses héritiers, les pensées d'une jeune fille, il la représenta endormie d'un sommeil léger, ayant autour d'elle deux petits amours qui lui montrent de beaux habits et des bijoux, tandis qu'un troisième, plus près d'elle, tient à la main des flèches : la jeune fille semble sourire à ce spectacle qu'elle voit en songe. »

Quoi qu'en dise Lanzi, ce que nous connaissons de Pompeo Battoni ne justifie qu'imparfaitement les grands éloges qu'il fait de lui, et la réputation considérable dont ce peintre a joui tant qu'il a vécu. Les hautes qualités de l'artiste, Battoni ne les posséda point, et son talent, tout agréable qu'il était, ne répondit point à ses intentions, qui étaient élevées et dignes. En recherchant le beau, il ne rencontra que le joli. Ses *Vierges*, à la touche beurrée, n'ont pas moins de fadeur que celles de Carlo Dolci. Sa *Cléopâtre*, soit qu'elle montre à Octave le buste de César, soit quelle reçoive dans ses bras Antoine mourant, est une figure sans caractère, qui n'est ni égyptienne, ni romaine, ni antique, et qui ne rappelle que le type français du dix-huitième siècle, celui qu'ont affectionné les Coypel, les Vanloo, type insignifiant dont l'expression consiste uniquement dans un certain écarquillement des yeux, qui en fait briller la conjonctive, un nez court et rond, une bouche en cœur, un minois frais et l'air d'une grisette, ou plutôt d'une figurante en habits de théâtre. Est-ce bien là le caractère qu'il fallait donner à cette belle reine si passionnée et si fière, qui subjugua César et fit perdre la raison à Antoine?

Mieux avisé lorsqu'il s'est inspiré du Corrége, Battoni a peint dans le goût de ce grand maître et même en l'imitant sans scrupule, une *Madeleine* qui est à Dresde, mais qu'on n'y regarde guère parce qu'on peut voir dans le même Musée celle du Corrége lui-même. Quoi qu'il fasse, au surplus, Battoni est un peintre correct, sage, académique, dont le principal défaut est de n'en avoir pas de bien sensible. Rien à dire de son dessin, qui

[1] ... ogni via era sicura per lui; dipingeva or d'impasto, or di tocco, ora tutto terminava a tratti: talvolta risolveva tutto il lavoro, e gli dava la necessaria forza con una linea..... Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, tome II, page 256. Pisa, 1815.

est savant et pur, mais dépourvu d'accent, et d'une froideur désespérante. Sa *Vénus caressant l'Amour*, si connue par la gravure, présente des carnations morbides et ouatées comme celles de Boucher, et cette mollesse se fait sentir jusque dans l'estampe de Porporati. Ses draperies sont arrangées avec goût, notamment dans un tableau qui représente *Hercule entre le Vice et la Vertu*, tableau qui est d'une noblesse froide, assez aimable et toute française, à la manière des Coypel; mais il est d'autres morceaux de lui où la draperie, chiffonnée sans motif, se ressent des dépressions que le pouce du peintre y a marquées çà et là, uniquement pour donner de la saveur aux surfaces et en rompre la simplicité en y creusant, non pas des plis, mais



HERCULE ENTRE LE VICE ET LA VERTU (Florence).

des fossettes, comme celles que tous nos peintres se plaisaient alors à exprimer dans le rendu des chairs.

Si Pompeo Battoni fût venu au monde dans un autre temps, il n'eût été qu'un homme estimable et estimé qui aurait peu fait parler de lui; mais arrivé en plein dix-huitième siècle, lorsqu'il n'y avait plus d'autres peintres en Italie que l'Allemand Raphaël Mengs, l'artiste toscan dut jeter un certain éclat. Mengs affectait de le mépriser, ou du moins il parlait de lui comme d'un peintre de mince valeur, *bassamente*, et peut-être, en dehors de la rivalité qui existait entre eux, était-il sincère. Doué d'un esprit plus élevé et plus large, capable d'entrer par l'intelligence en commerce avec les grands maîtres et bon juge de la peinture d'autrui, Raphaël Mengs n'était pas fait pour apprécier cette manière facile, coulante, précieusement finie et fade, qui caractérisait celui qu'on regardait en Italie comme son unique rival. Mais il ne rendait pas suffisamment justice aux qualités agréables de Battoni, qui étaient plutôt un don de nature qu'un fruit de la réflexion et

de l'étude. Le chevalier Boni, qui a écrit un éloge de Pompeo Battoni, imprimé à Rome en 1787, a tracé le parallèle de Battoni et de Mengs, selon la mode classique du temps, disant que l'un était plus philosophe que peintre; l'autre, plus peintre que philosophe.

Pompeo avait contracté le goût du fini dans l'exercice de la miniature, car c'est par là qu'il avait commencé à peindre. Ce goût, il le transporta dans l'exécution des grands tableaux, sans prendre garde que la largeur de manière sied aux grands ouvrages autant que la finesse aux petits. Cependant l'on vante beaucoup les peintures de sa main qui se voient à Lucques, sa patrie, et que nous n'avons point vues, notamment le *Martyre de saint Barthélemy*, qui décore l'église du Crucifix, appartenant aux moines Olivétains, et *Sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates*, dans l'église de ce nom. Raphaël Mengs considérait comme le meilleur tableau de Battoni celui qui est à Rome dans l'église Sainte-Marie-des-Anges et qui représente la *Chute de Simon le Magicien*. Cette composition avait été commandée à Pompeo pour être exécutée en mosaïque et pour remplacer dans la basilique de Saint-Pierre, au Vatican, une peinture sur le même sujet, faite par Vanni, sur ardoise; mais on ne sait pour quelle raison la mosaïque ne fut pas exécutée. L'idée d'enlever le tableau de Vanni ayant été abandonnée, on changea le sujet et Mengs fut chargé d'un tableau où il exprimerait la puissance des clefs transmise à saint Pierre. Le peintre allemand en fit avec le plus grand soin une grisaille qu'il devait ensuite mettre en couleurs; mais la mort ne lui en laissa pas le temps. Cette grisaille présentait une invention plus ingénieuse et une plus belle ordonnance que le tableau de Battoni.

Battoni était fort renommé pour les portraits. Il fit ceux de trois papes, Benoît IV, Clément XIII, Pie VI, et ceux de l'empereur Joseph II et de son frère Léopold. La gravure nous a conservé quelques-uns des portraits peints par Pompeo. Romanet a gravé celui de Charles, comte palatin, électeur de Bavière; Gaillard le Parisien, *Parisinus*, celui de René Potier de Gesvres, et Jean-Georges Wille celui du cardinal Colonna Sciarra. Tous ces portraits sont conçus avec simplicité, avec sagesse. Ils n'ont rien de remarquable ni en bien ni en mal. La justice de l'histoire ne saurait être absolue sans risquer de n'être pas équitable. Dans le temps où il florissait, Battoni parut presque un réformateur, par cela seul qu'il revenait aux sujets antiques et qu'il montrait de la correction et de la tenue à une époque où personne n'en avait plus. Ce qu'il y a de curieux en lui, c'est qu'il subit l'influence de l'École française, au point que plusieurs de ses tableaux semblent sortis d'un atelier de Paris, au dix-huitième siècle, à cela près qu'il mettait dans ses œuvres plus de dignité, de gravité et de poli que nos maîtres n'en mettaient dans les leurs. Il se trouva donc que Battoni joua en Italie à peu près le même rôle que jouait en France Vien. Comme lui, il se défendit du maniérisme cortonesque et berninesque; comme lui, il se rapprocha de la nature sans tomber dans le naturalisme. Lorsque Louis David vint à Rome, et qu'il commença dans cette ville à dépouiller le vieux peintre, à se réformer, Battoni ressentit une vive admiration pour cet artiste mâle et résolu, qui allait régénérer l'art, revenir au grand, remettre en honneur l'expression par le dessin, la fierté des sentiments, le choix des formes et leur beauté sculpturale. Il crut reconnaître que ce réformateur aurait pu être son réformateur, à lui Battoni. Telle fut probablement sa pensée, lorsque peu de temps avant sa mort, survenue en 1787, il légua par testament sa palette à Louis David.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre ne renferme qu'un ouvrage de Battoni : une *Vierge en buste*, tête baissée et mains jointes.

Lucques. — Dans l'église du Crucifix, le *Martyre de saint Barthélemy*, et dans l'église Sainte-Catherine de Sienne, la *Sainte recevant les stigmates*.

Rome. — A Sainte-Marie-aux-Anges, la *Chute de Simon le Magicien*. — A San Gregorio, une *Madone* avec des saints de l'ordre des Camaldules.

Dresde. — Dans la galerie royale, *Saint Jean-Baptiste*, la *Madeleine*, les *Arts plastiques*.

Vienne. — *Cléopâtre mourant*. — *L'Enfant prodigue*.

Milan. — Dans l'église Saint-Victor, *Saint Bernard Tolomée*.

Angleterre. — On y trouve un *Sacrifice d'Iphigénie* chez lord Yarborough, et un *Portrait de lord Eardley* chez sir Culling Eardley.

Les quelques ouvrages de Battoni, qui ont paru en vente publique, n'ont pas dépassé le prix de 300 francs.

Paris. — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.

APPENDICE

GENTILE DA FABRIANO

NÉ VERS 1370? — MORT VERS 1450?

Fabriano est une ville de la marche d'Ancône qui a donné son nom à un des peintres les plus anciens et les plus renommés du quinzième siècle, Gentile di Niccolò di Giovanni Massi, c'est-à-dire Gentile, fils de Niccolò et petit-fils de Giovanni Massi, dont la naissance se place vers l'année 1370. D'après Vasari, Gentile aurait été l'élève de Fra Angelico de Fiesole ; mais il est peu probable que ce dernier, né en 1387, ait été le maître d'un artiste qui était plus âgé que lui de dix-sept ans environ, d'autant qu'il existe fort peu de ressemblance, quoi qu'en dise Vasari, entre le style de l'un et celui de l'autre. C'est d'Allegretto Nuzi, de Gubbio, que Gentile dut apprendre son art, comme l'affirme, du reste, le marquis Ricci, dans ses *Mémoires sur les Arts et les Artistes de la Marche d'Ancône*[1]. Cependant, Allegretto Nuzi étant mort quand Gentile n'avait que quinze ans, il n'eut guère le temps d'enseigner à son élève que les premiers rudiments de la peinture. S'il faut s'en rapporter au caractère et au style des ouvrages du Fabrianais, Gentile aurait été influencé par le Siennois Taddeo Bartoli, qui fit de fréquents voyages et beaucoup de travaux dans les villes de l'Ombrie. On remarque, en effet, quelque similitude entre les peintures de ce dernier, exécutées à Sienne dans la confession du Dôme, et un *Couronnement de la Vierge*, fait par Gentile pour les Pères de l'Observance, à Valle Romita, près Fabriano, tableau dont la partie centrale et les quatre côtés sont au Musée Brera, à Milan, tandis que le gradin est resté à Fabriano. « Les figures, dit un connaisseur habile, M. Cavalcaselle, en sont courtes, sans grâce et couvertes de draperies entortillées qui n'accusent point les formes qu'elles cachent. Le dessin en est incorrect, surtout dans les extrémités, qui sont lourdes et communes ; enfin la présence de l'air n'y est pas exprimée. » A l'encontre de ce jugement, et faute de nous rappeler suffisamment ces morceaux, que nous avons vus, il y a quelque dix ans, au Musée Brera, nous dirons que le *Couronnement de la Vierge*, entaché sans doute de certains défauts inhérents à l'époque, était pourtant si célèbre que Raphaël fit le voyage de Valle Romita pour l'aller voir.

Ce qui prouve, au surplus, que Gentile da Fabriano avait acquis une renommée, non-seulement dans les Marches, mais dans toute l'Italie, c'est qu'il eut des travaux considérables dans diverses villes fort éloignées l'une de l'autre, et que, pour les accomplir, il habita successivement Brescia, Venise, Florence, Sienne (peut-être), Città di Castello et Rome. Son premier patron fut Pandolfo Malatesta, seigneur de Brescia, qui le

[1] *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della marca di Ancona, dal marchese Andrea Ricci.* Macerata, 1834.

fit venir dans cette ville pour lui confier la décoration d'une chapelle. Ce fait, rapporté par Facio, est nécessairement antérieur à l'année 1421, qui est celle où Malatesta perdit sa seigneurie. De Brescia, qui était tombée au pouvoir des Vénitiens, Gentile se rendit à Venise, où il fut chargé de peindre, en concurrence avec Vittore Pisano ou Pisanello, la salle du Grand-Conseil, au palais ducal. Il y représenta la bataille navale livrée par les Vénitiens contre Barberousse, et, voulant peindre dans une autre composition toute l'horreur d'un orage qui renverse les arbres et les cabanes, il réussit à l'exprimer d'une façon saisissante. Indépendamment de ces décorations, pour lesquelles il recevait un ducat par jour, il dut faire quelques peintures dans l'église San Giuliano, et dans celle de San Felice, où figuraient les deux saints ermites Pierre et Antoine : — c'est Ridolfi qui l'affirme. Mais tous ces ouvrages ont péri.

A quelle époque Gentile se trouvait-il à Venise ? On ne le sait pas au juste. Quelques-uns ont supposé qu'il y était allé deux fois, et ils ont fondé cette supposition sur le fait certain que Jacopo Bellini avait été son élève. Mais un document, récemment découvert aux archives diplomatiques de Florence et portant la date du 24 novembre 1424, tend à prouver que c'est à Florence, et non pas à Venise, que Jacopo Bellini reçut les leçons de Gentile da Fabriano. Il est dit dans ce document que Bernardo di ser Silvestro, du quartier de Santa Trinità, pardonne à Jacopo Bellini, ancien élève de Gentile (*olim famulo magistri Gentilini pittoris de Fabriano*), les coups de bâton que ledit Jacopo lui a donnés en cette année 1424. D'autre part, il est établi qu'en 1421, il habitait Florence, puisqu'il est inscrit dans le registre des apothicaires droguistes, au quartier de Santa Trinità : *Gentile di Niccolò, da Fabriano, pittore di popolo Santa Trinità.* Nous savons aussi par sa signature authentique, mise au bas de l'*Adoration des Mages*, qui se voit à l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, que ce tableau fut peint, en 1423, pour l'église Santa Trinità, sa paroisse. C'est un morceau soigneusement fini et bien conservé. Il se compose de figures nombreuses, pressées sur le premier plan, et de figures plus nombreuses encore, disséminées en groupes dans le fond, qui représente un pays montagneux, où défilent la suite des rois mages : piétons, cavaliers et serviteurs conduisant des chiens, des chevaux et jusqu'à des singes. Sur le devant, la Vierge reçoit les présents des rois, qui sont couverts de costumes opulents et portent des turbans magnifiques. L'un d'eux a déposé le sien à terre, et il baise les pieds de l'Enfant, qui pose sa petite main sur le crâne chauve du vieillard. Un des rois, debout, dans une attitude aisée et élégante, présente un vase d'encens, tandis qu'un page lui ôte ses éperons. Des chevaux richement harnachés, un grand chien et des personnages vêtus à l'orientale et remarquables par leur physionomie juive, remplissent toute la droite du tableau. Sur la gauche, derrière la Vierge, à la porte de l'étable, on distingue deux jeunes et jolies femmes, d'une tournure gracieuse et drapées avec goût. Chacune de ces têtes est un portrait, et l'artiste y a peint le sien propre, ainsi que Vasari nous l'apprend, sous les traits du personnage vu de face, avec un turban rouge sur la tête, placé derrière le roi mage qui est debout. La profusion de l'or, l'absence de perspective aérienne et une pointe d'affectation dans la pantomime sont les défauts de cette peinture, d'ailleurs aimable, précieuse et travaillée avec amour. Il est clair que le séjour de Gentile à Florence ne lui a pas été inutile, et que, de ses premiers ouvrages dans son pays à cette *Adoration des Mages*, il y a un progrès accompli, un progrès notable. N'oublions pas de mentionner l'inscription en lettres d'or qui se lit au bas du tableau : Opus Gentilii de Fabriano, mccccxxiii, mensis maii.

Le gradin de cette composition se divisait en trois compartiments : les deux premiers représentaient la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*. Le troisième, qui est une *Présentation au Temple*, fut détaché du cadre et porté à Paris en 1812. Il est au Louvre aujourd'hui, et, d'après cet échantillon délicat, l'on peut apprécier le style et le talent de Gentile da Fabriano, et vérifier ce que disait de lui Michel-Ange, dans un sens peut-être ironique, à propos d'une peinture placée, à Rome, sur le tombeau du cardinal Adimari, à Santa Maria Nuova : « Que son pinceau était gentil comme son nom [1]. »

Le peintre de Fabriano habita Florence jusqu'en 1425, puisqu'au mois de mai de cette année, il peignit

[1] La quale opera era tenuta in pregio dal divino Michel Agnolo, il quale, parlando di Gentile, usava dire, che nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome. — *Vasari.*

dans l'église Saint-Nicolas, à la porte San Miniato, un tableau d'autel que lui avait commandé la famille Quaratesi, et dont Vasari a parlé en ces termes : « De tous les ouvrages que j'ai vus de sa main, celui-ci me paraît sans contredit le meilleur, non-seulement parce que la Madone et les nombreux saints qui l'entourent sont de bonne manière, mais parce que la predella de ce tableau, où il a peint en petites figures la légende de saint Nicolas, est d'une beauté d'invention et d'exécution qu'on ne saurait surpasser, *non può essere più bella ne meglio fatta di quello che ella è.* »

Selon le même écrivain, Gentile de Fabriano aurait travaillé à San Giovanni de Sienne, et, en effet, le *Guide* publié par Faluschi, en 1784, mentionne un tableau du maître fabrianais qui aurait existé à Sienne, et dont la tradition se serait conservée. Cependant, les commentateurs de Vasari, qui ont fouillé avec le plus grand soin dans les archives du Dôme, où sont nommés les auteurs des peintures de San Giovanni de Sienne, n'y ont pas trouvé une seule fois le nom de Gentile, et par suite ils ont mis en doute le voyage qu'il aurait fait à Sienne. Cela n'empêcherait point d'ailleurs qu'il n'eût envoyé dans cette ville la peinture qui décorait la Chambre des notaires, dite *dei Banchetti*, peinture qui n'existe plus. Un fait certain, c'est qu'en la même année 1425, Gentile fut appelé à Orvieto par les fabriciens du Dôme, pour y exécuter une décoration murale à la gauche du portail. Le document qui se rapporte à cette fresque est daté du 9 décembre 1425; on y donne à Gentile le titre que l'on donna plus tard à Jean de Fiesole : *Egregium magistrum magistrorum*, l'excellent maître des maîtres. Ce qui reste maintenant de cet ouvrage, disent les auteurs souvent cités par nous au sujet des maîtres ombriens, ce qui reste montre avec quelle conscience le peintre appliquait à ses fresques les pratiques de sa peinture sur panneaux. Le groupe de la Vierge avec l'Enfant est agréable, dans le style ombrien. La tête de la Madone est d'un ovale régulier, sa bouche est boudeuse, son mouvement gracieux, son air aimable, et ses mains sont déliées et fines, *the hands slim and refined*[1]. La richesse, la surabondance des ornements, les broderies, les rehauts d'or font ressembler cette fresque de Gentile, aussi bien que ses œuvres de moindre dimension, à une miniature très-finie, mais plate.

Reste à déterminer l'époque à laquelle Gentile da Fabriano se rendit à Rome, où nous savons, par les irrécusables témoignages de Platina, de Facio et de Vasari, que Martin V lui confia les décorations de Saint-Jean-de-Latran, en concurrence avec Vittore Pisano ; qu'il fit le portrait de ce pontife, entouré de dix cardinaux, et qu'il peignit, à Santa Francesca Romana, une *Madone* entre saint Benoît et saint Joseph. Cependant, Martin V étant mort en 1431, les travaux de Gentile pour ce pontife durent commencer antérieurement à cette date. Il n'en reste malheureusement rien. Facio dit que Gentile avait entrepris, à Saint-Jean-de-Latran, une suite de sujets relatifs à la légende de saint Jean-Baptiste; qu'il continua cet ouvrage sous le pontificat d'Eugène IV, et que la mort l'empêcha de terminer les figures des Prophètes, peintes en grisaille et imitant des sculptures. Cet écrivain ajoute, dans son livre *De Viris illustribus* (écrit en 1456 et publié à Florence en 1715, in-4°), que Roger Van der Weyden, le célèbre peintre flamand, étant venu à Rome dans l'année du jubilé (en 1450), vit les peintures de Saint-Jean-de-Latran, demanda quel en était l'auteur, et proclama Gentile le plus grand artiste de l'Italie, *auctore requisito, cum multâ laude cumulatum cæteris Italicis pictoribus anteposuisse.* Dans la bouche de Roger de Bruges, cet éloge de Gentile signifie sans doute que les qualités que le peintre flamand admirait surtout dans le peintre italien étaient des qualités semblables aux siennes propres, l'expression, l'extrême fini, le brillant des teintes locales et l'absence ou l'insuffisance des ombres.

Vasari donne à entendre que Gentile da Fabriano mourut à Città di Castello, paralytique et octogénaire; mais, selon le témoignage de Facio, qui était contemporain de l'artiste, c'est à Rome que mourut Gentile, et il fut enterré à Santa Francesca Romana, sur le Forum. Quant à la date de sa mort, il faut croire qu'elle est antérieure à 1450, puisque Biondo di Fideli, dans son *Italia illustrata*, écrite en cette même année 1450, parle du peintre fabrianais au temps passé.

[1] *New History of Painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle.* London, Murray, 1866.

Musée du Louvre. — *La Présentation au Temple.* Ce morceau est entré au Louvre en 1812. Il faisait partie du tableau de l'*Adoration des Mages*, peint en 1423 pour l'église Santa Trinità de Florence, et c'était l'un des trois compartiments du gradin.

Musée de Cluny.—On y montre un tableau de Gentile, que les connaisseurs attribuent à Lorenzo Monaco. Il est daté de 1408.

Florence, à l'Académie des Beaux-Arts.—L'*Adoration des Mages.* C'est le tableau que nous venons de mentionner et dont faisait partie la *Présentation au Temple* qui est au Musée du Louvre. Nous l'avons décrit : il est gravé dans le tome III de la *New History of Painting in Italy.* Ce gradin, qui est encore attenant au tableau, contient deux des compartiments, dont le troisième est au Louvre.

A San Niccolò, dans la sacristie, un tableau représentant l'*Éternel* qui envoie la colombe de l'Esprit-Saint à la Vierge et au Christ. Sur le devant, la Résurrection de Lazare et saint Louis de Toulouse, d'un côté; de l'autre, saint Côme, saint Damien, saint Benoît et un autre, avec un diable enchaîné.

Milan, au musée Brera.—*Couronnement de la Vierge.* Ce tableau provient de la Romita in val di Sesso, près de Fabriano. Il était accompagné de trois autres représentant *Saint Jean-Baptiste* et des *Franciscains*, qui sont passés dans la collection du comte Rosei, à Fabriano.

Fabriano.—Dans la maison Bufera, l'on voit ou l'on voyait du moins en 1835, au dire de Passavant, un autre *Couronnement de la Vierge* sur fond d'or et un *Saint François aux stigmates.*

Berlin. — Au Musée, la *Vierge entre sainte Catherine et saint Nicolas*, fond d'or, tableau altéré par le temps et les vernis, signé : *Gentilii de Fabriano pinxit.* On voit encore des ouvrages de Gentile da Fabriano à Pise dans l'Académie, et dans la Casa della Misericordia; en Angleterre, dans la *Liverpool Institution*, et à *Cowham-Court.*

FRA CARNOVALE (FRA BARTOLOMMEO CORRADINO, DIT)

NÉ VERS 1420? — MORT VERS 1488.

Ce religieux, qui appartenait à l'ordre sévère des Dominicains, fut appelé Fra Carnovale (ou Carnevale), à cause de sa joyeuse mine et de ses mœurs fort peu austères. Il était fils de Giovanni Bartolo di Corradino et d'une Michelina, dont le nom de famille est ignoré. Bien qu'il eût été élevé pour l'état ecclésiastique, il avait étudié la peinture; mais, devenu curé de San Cassiano di Cavallino, près d'Urbin, il fut empêché par les devoirs de son ministère d'exercer assidûment son art. Aussi connaît-on de lui très-peu d'ouvrages, et quelques écrivains vont jusqu'à dire que ceux qu'on lui attribue manquent d'une parfaite authenticité. L'on sait pourtant qu'il remplaça Piero della Francesca dans la faveur dont ce maître avait joui à la cour de Frédéric, duc d'Urbin, et qu'il fut, selon Vasari, un des artistes que Bramante étudia le plus dans sa jeunesse [1]. Vasari ajoute que Fra Carnovale peignit le tableau de Santa Maria della Bella, à Urbin, mais il ne dit point quel était le sujet de ce tableau, qui, du reste, n'existe plus dans l'église, ayant été donné, sur sa demande, au cardinal légat Barberini. Ce prélat eut, il est vrai, l'attention de substituer à l'original qu'il avait obtenu, une copie qui fut exécutée par Claudio Ridolfi, peintre véronais; mais cette copie fut elle-même enlevée, on ne sait à quelle époque, antérieurement toutefois à l'année 1822 [2].

Cependant le père Pungileoni, duquel nous tirons ces renseignements, nous en donne d'autres fort précieux sur Fra Carnovale. Ayant eu connaissance par le père Tommaso, franciscain, des Mémoires concernant l'église et le couvent de San Bernardino, situés dans un faubourg d'Urbin, il rapporte qu'à la page 110, il est dit : « Vers ce temps-là (1472), fut peint le tableau du maître-autel par Fra Bartolommeo, dit Fra Carnovale. La Madone est le portrait de la duchesse Battista Sforza, seconde femme du duc Frédéric, et l'enfant Jésus qui est sur les genoux de la Madone est le portrait du petit enfant que ladite duchesse mit au monde à cette

[1] Ma il padre... lo indirizzò (Bramante) ancora fanciulletto nell' arte della pittura, nelle quale studiò egli molto le cose di Fra Bartolommeo, altrimente Fra Carnovale da Urbino, che fece la tavola di Santa Maria Bella in Urbino. — Vasari, dans la *Vie de Bramante.*

[2] Sarei quì tentato ricordarle l'altra tavola di lui esistente in Santa Maria della Bella, ma nol fo perchè il card. legato Barberin bramò di averla e l'ottenne, cui sostituì una buona copia di Claudio Ridolfi, Veronese, che poi ancor essa e stata portata via. — Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi.*

époque. » Pungileoni ajoute une observation déjà faite par le marquis Antaldo, gonfalonier d'Urbin, dans ses *Notices inédites sur les Peintres d'Urbin et de Pesaro*, à savoir, que l'enfant de la duchesse étant né le 24 janvier, et la duchesse étant morte le 6 juillet, c'est entre ces deux dates que dut être peint le tableau. Quoi qu'il en soit, la *Madone* de Carnovale est aujourd'hui à Milan, où nous l'avons vue ; elle y fut transportée sous l'Empire, lorsque Milan était la capitale du département français d'Olona et du royaume d'Italie. Ce n'est donc pas le tableau de Santa Maria della Bella mentionné par Vasari qui est maintenant à Brera, comme le dit par erreur Rosini, mais bien celui de l'église San Bernardino.

Lorsque nous vîmes à Milan la grande *Madone* de Carnovale, il ne nous vint pas dans l'idée que ce fût un artiste médiocre, ainsi que l'ont jugé certains critiques, lesquels, préoccupés avant tout du sentiment religieux, deviennent inexorables toutes les fois qu'ils ne trouvent pas ce sentiment exprimé comme ils le voudraient. La Vierge, de grandeur naturelle, est assise sur un trône, portant sur ses genoux l'enfant Jésus endormi. A droite et à gauche sont six figures de saints, parmi lesquels on remarque saint François, saint Jérôme et saint Jean-Baptiste. Devant elle est représenté, à genoux et en adoration, le duc Frédéric de Montefeltro, revêtu de son armure. A dire vrai, le sentiment religieux n'est bien remarquable que dans ce personnage ; mais les autres figures ont de la beauté et surtout de la vie. Elles sont dessinées avec énergie, et particularisées au point de rappeler plutôt des modèles fournis par la nature vivante que des types reconstitués par le style. Cependant, il faut reconnaître que la méthode d'introduire des portraits dans les tableaux religieux est commune à tous les précurseurs, et que l'art d'idéaliser le vrai n'a guère commencé qu'à Léonard de Vinci. D'ailleurs, les portraits de Carnovale dans cette composition sont vivants et parlants, et ce mérite, il est juste de lui en tenir compte, d'autant plus que ce n'est point ici la vivacité du ton qui peut faire illusion, car le coloris du tableau est presque réduit à l'effet du clair-obscur. Pâle, douce, tirant sur le gris, et par cela même facilement harmonieuse, la couleur de Carnovale ressemble à celle d'une ancienne fresque. C'est donc par la force du modelé et par les sérieuses qualités du dessin que la vie est accentuée dans les figures de Fra Carnovale. Au surplus, il en est quelques-unes, celles des anges, qui ont de la grâce, et une grâce qui n'est pas empruntée de la seule nature. Ce qu'on peut dire de ces anges, c'est que, par leurs traits et leurs vêtements, ils rappellent ceux de Piero della Francesca, mais à un degré inférieur dans l'échelle de l'art.

En voyant ce tableau du Musée Brera, on s'explique pourquoi le jeune Bramante étudiait de préférence les ouvrages de Fra Corradino, car les fonds d'architecture y sont d'une telle beauté que les auteurs de la *New History of Painting in Italy* ne craignent pas de les comparer aux créations de Léon-Baptiste Alberti [1]. Nous même, nous avions été frappé de ces fonds d'architecture, et nous en avions parlé avec éloge dans notre relation de voyage [2]. Mais il nous parut que le peintre avait donné un peu trop d'importance et de relief à cette partie de son œuvre. Tout le haut de la composition est rempli par une abside, style renaissance, immense coquille qui forme la demi-coupole du cul-de-four. Le goût et les proportions de ce morceau annoncent un peintre-architecte, formé sans doute à la savante école de Piero della Francesca.

Pungileoni attribue encore à Fra Carnovale, sur la foi du professeur Michele Dolci, un tableau qui existe, ou qui existait du moins en 1822, dans la galerie de la famille Staccoli (probablement à Urbin). « La Vierge, dit-il, est assise sur un trône en forme de niche. Sa tête est expressive et bien peinte, et parmi les figures qui l'entourent, on distingue celle d'un vieillard à barbe blanche, lisant dans un livre, et qui s'éloigne déjà des vieilles routines. » Quant à la répétition sur bois du tableau de Brera, laquelle se voit dans l'église Santa Maria delle Grazie, proche de Sinigaglia, elle passe pour être de la main de Carnovale, et M. Rio assure, je ne sais d'après quels documents, que ce fut Giovanna Feltria, fille du duc Frédéric et épouse de Julien della Rovere, qui fit peindre ce second exemplaire pour ses moines favoris, c'est-à-dire les Frères Mineurs de Saint-François [3].

[1] The Virgin in life size, is represented there inthroned under a semi-dome rivalling in architectural beauty the creation of Leone Battista Alberti. — Crowe et Cavalcaselle, *New History of Painting in Italy*, t. II, p. 554.

[2] *De Paris à Venise, Notes au crayon*, par M. Charles Blanc. Paris, Hachette et Renouard, 1857.

[3] Rio, *De l'Art chrétien*, tome II, page 176.

On ignore en quelle année naquit Fra Corradino, et l'on ne connait que par induction la date de sa mort. Les documents que le père Pungileoni a trouvés dans les actes du notaire Simone d'Antonio Vanni nous apprennent qu'en l'année 1456, Carnovale rompait un engagement qu'il avait pris envers la Compagnie du Corpus Domini, de peindre un tableau pour lequel il avait déjà dépensé sept ducats sur quarante qu'on lui avait avancés[1]. Les archives de cette communauté font encore mention de Fra Bartolommeo, curé de San Cassiano, sous les rubriques de 1461, 1482 et 1484. Enfin, comme en l'année 1488, il est question d'un certain Baldassare, qui avait succédé à Corradino dans la cure de San Cassiano, il est naturel de penser que la mort du peintre dominicain se place entre les années 1484 et 1488, à moins qu'il n'ait été remplacé de son vivant pour les causes mêmes qui lui avaient valu son surnom.

Le Musée du Louvre ne possède aucun ouvrage de Fra Carnovale.

Milan, au Musée Brera. — La *Vierge*, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus endormi, est entourée d'anges et de six figures de saints, trois de chaque côté Le duc Frédéric de Montefeltro, à genoux et en armure, adore l'Enfant. La plupart des figures sont les portraits de la famille de Montefeltro, et il est dit que la Vierge est aussi le portrait de Battista Sforza, seconde femme de Frédéric.

Ce tableau provient de l'église conventuelle de San Bernardino, située dans un faubourg d'Urbin. C'est du temps que le Milanais faisait partie de la France, sous le premier Empire, que ce tableau fut transporté à Milan, alors capitale du royaume d'Italie.

Sinigaglia. — Dans l'église Santa Maria delle Grazie, près de cette ville, se trouve une répétition du tableau que nous venons de décrire.

Urbin. — Dans l'église Santa Maria della Bella, Carnovale avait peint, selon Vasari, un tableau qui fut donné, dans le courant du dix-septième siècle, au cardinal légat Barberini, lequel en fit faire pour l'église une copie par Claudio Ridolfi, Véronais; mais cette copie, mise à la place de l'original, a été enlevée et l'on ne sait ce qu'elle est devenue.

Dans la collection de la famille Staccoli, à Urbin, il existe une *Madone* entourée de figures, que l'on attribue à Carnovale.

BENEDETTO BONFIGLI

NÉ VERS 1425? — MORT VERS 1496?

Il était le compagnon et l'ami de Pinturicchio, et il florissait au beau milieu du quinzième siècle. On lui a fait l'honneur de le regarder comme le premier maître de Pérugin; mais aucune circonstance ne le prouve ni ne le rend probable. Bien que son nom ne se trouve inscrit sur le Registre des peintres de Pérouse qu'en l'année 1461, nous savons, par un document authentique, cité dans les *Memorie delle Belle Arti*, de Gualandi, et daté de 1453, qu'en cette année Bonfigli était déjà reçu maître, puisqu'on le fit juge d'une réclamation du peintre Battista di Baldassare Mattioli. Pour qu'il fût chargé d'un tel arbitrage, il fallait que Bonfigli eût au moins de vingt-cinq à trente ans, ce qui reporterait sa naissance aux environs de 1425. Toujours est-il qu'en l'année 1454, il reçut commission de peindre, dans la chapelle du Palais public (*Magistrato*), l'histoire de saint Herculanus et de saint Louis de Toulouse. Le contrat par lequel il s'engageait à faire ces peintures existe encore dans les archives municipales de Pérouse, au folio 127 de l'annuaire de 1454. Il y était stipulé que le travail une fois fini serait soumis à l'estimation de fra Filippo Lippi, qu'on appelait *il frate del Carmino*, ou de Domenico Veneziano, ou de Fra Giovanni da Fiesole. L'un de ces trois maîtres, Domenico, habitait alors Pérouse, et par lui Bonfigli avait pu apprendre à connaître les deux autres. Le premier contrat ne portait que sur la moitié de la chapelle et sur l'autel. Le peintre devait y représenter un Christ en croix, accompagné des figures de saint Louis et de saint Herculanus, tandis que le reste du champ, formant la moitié de la chapelle, serait orné de peintures relatives à la légende de

[1] *Cum inter disciplinatos Fraternitatis corporis Christi de Urb. et F. Bartolomeum Joanis de Urb. Ord. Pred. fuerit actum et conventum quod dictus F. Bartolomeus faceret et pingeret pro dictâ Fraternitate quandam tabulam, et habuit et recepit dic. F. Bartolomeus pro parte pretii... Duc. 40. auri et expenderit dictorum. XL Duc. auri in coloribus...* — Pungileoni, dans les documents de l'*Éloge historique de Giovanni Santi*, p. 55.

saint Louis. Dans cette première moitié, celle qui regarde le vieux palais des Prieurs, furent peintes la Consécration de saint Louis comme évêque de Toulouse, un miracle du saint à Marseille, et un troisième sujet qui est aujourd'hui à demi effacé.

Ce fut en 1461 que Bonfigli termina le travail convenu. Aux termes du contrat, le collége des décemvirs fit alors appeler Fra Filippo Lippi, qui vint tout exprès à Pérouse. Là, en présence des décemvirs, du chapelain et de Bonfigli, il expertisa les peintures, les déclara bonnes et bien faites, *dictas picturas fuisse et esse bene factas, et fuisse et esse bonæ figuræ*, et il estima que l'auteur méritait que le reste de la chapelle lui fût confié et que le tout fût payé par la commune au prix de quatre cents florins d'or larges de Florence, sous la condition qu'il mènerait à bonne fin la seconde partie comme il avait fait la première, et qu'il y emploierait, à ses dépens, du bleu fin d'outremer, *azzurum finum ultramarinum*[1].

Un nouveau contrat fut donc passé le jour même de cette expertise, 4 septembre 1461. Mais le peintre, au lieu de livrer un compartiment de la chapelle chaque six mois, et la totalité en deux ans, y travailla si peu, que huit ans se passèrent sans qu'il l'eût finie. Pour se justifier, Bonfigli représenta aux décemvirs que le chapelain chargé des paiements lui devait encore quatre-vingts florins pour le travail déjà livré, sur quoi le conseil, soit que le peintre n'eût pas tort, soit à cause de la haute opinion qu'on avait de ses talents, lui donna des sûretés pour son paiement, et lui accorda deux ans pour achever ses peintures. L'artiste, cependant, ne les termina jamais, car bien qu'il eût reçu, en 1477, 180 florins, dont on a la quittance, il n'y avait pas mis encore la dernière main en 1496, à telles enseignes qu'en cette année-là, il laissa dans son testament une certaine somme qui devait être employée à l'achèvement de la chapelle[2].

Les fresques de Bonfigli sont aujourd'hui dans un état déplorable, et si le peintre s'y montre très-inégal, il ne faut pas s'en étonner, eu égard aux longues interruptions d'un travail qui demeura quarante-trois ans sur le chantier. A côté de morceaux faibles, il en est de remarquables, notamment la *Mort de saint Louis*. La composition en est symétrique et magnifiquement ornée d'un fond d'architecture qui représente une église dont la nef est soutenue par deux rangées de colonnes corinthiennes en perspective. Le cadavre du saint est couché de profil sur le devant. Les dominicains l'entourent, le pleurent ou le regardent avec une douleur grave et contenue. Les bas côtés de l'église sont remplis d'hommes et de femmes dont le costume laïque contraste avec les habits des moines mendiants. L'auteur s'est inspiré d'une célèbre peinture de Ghirlandajo, et sauf un peu de vulgarité dans le choix des modèles et dans leur expression, cette fresque justifie ce que dit Vasari de Bonfigli : « Qu'il jouissait d'une grande estime dans sa patrie, avant que Pérugin ne fût connu, *innanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino.* »

Vasari cite encore d'autres ouvrages exécutés à Pérouse par Bonfigli, particulièrement une *Adoration des Mages*, qui se voit aujourd'hui dans la sacristie des Dominicains avec deux tableaux accessoires, la *Vierge* et *l'ange de l'Annonciation.* « Un autre tableau de l'*Annonciation*, dit Passavant, avec saint Luc sur le premier plan, était autrefois aux Orfanelli (Orphelins); mais il passa dans les mains du libraire Baduel, à Pérouse. Les draperies et le paysage de cette *Annonciation* rappellent, quoique plus raides et moins délicats, les ouvrages de Fra Angelico; la couleur s'en rapproche aussi, bien qu'elle soit moins limpide que celle du maître florentin. Les ornements et quelques vases sont rehaussés d'or. » Quant à la peinture mentionnée par Vasari comme ayant été faite pour la confrérie de San Bernardino, c'est une bannière, *gonfalone*, qui a été transportée dans le Musée de Pérouse. On y voit le Christ entouré d'anges et bénissant saint Bernardin. Dans le bas, sont deux épisodes de la légende du saint et un fond qui est une vue de Pérouse. Sur un édifice, on lit : AUGUSTA PERUGIA, MCCCCLXV.

Que Bonfigli soit allé à Rome, pour suivre Pinturicchio, dont il était l'ami, et qu'il ait travaillé avec lui au Vatican, cela résulte de l'affirmation de Vasari, et cela n'a rien de contraire à ce que nous savons

[1] Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine, al signor Baldassare Orsini, in Perugia*, 1788, p. 134. Annuaire de 1461.

[2] Le testament de Bonfigli a été trouvé dans les archives de Pérouse, parmi les actes de Bartolommeo Mariotti, à la date du 6 juillet 1496.

d'autre part. Bonfigli était marié avec une femme acariâtre, Gioliva Menicuccio, avec laquelle il eut de continuels désagréments et des procès. Il est donc naturel de penser qu'il saisit avidement l'occasion de s'éloigner d'elle. Mais il est difficile de préciser quelles sont, au Vatican, les fresques de sa main, et si les nombreux grotesques attribués par Taja à Bonfigli, dans sa *Descrizione del Palazzo del Vaticano*, sont bien de lui. On croit le reconnaître dans un *Crucifiement* peint sur la muraille faisant face à la tribune, à Saint-Jean-de-Latran [1].

Revenu à Pérouse après un long séjour à Rome, Bonfigli fit son testament, comme nous l'avons dit, le 6 juillet 1496, et il donna son bien à deux églises, notamment à celle de San Domenico, où il désirait avoir sa sépulture. Toutefois, il n'était pas encore veuf, comme le présument par erreur les auteurs du livre anglais que nous venons de citer, puisque Mariotti a retrouvé le testament de Gioliva di Menicuccio, daté du 24 août 1502.

Bonfigli fut pour son temps un bon peintre, mais de second ordre. Son style, résultat de plusieurs influences, est un mélange d'ombrien et de florentin. Ses airs de tête ne manquent pas de grâce et de sentiment. Ses anges et ses vierges ont un masque évasé, menton petit et front large, qui est assez agréable; ses mains sont effilées, mais ses pieds restent lourds et ses draperies suivent des lignes droites ou se brisent carrément. Sa couleur rosée n'est pas soutenue par des ombres suffisantes. Les étoffes sont contrastées par la variété des teintes et rehaussées d'or. Enfin, il accuse un goût prononcé pour les architectures en perspective, et il n'a pas d'égal dans le paysage, parmi ses contemporains. Tels sont les traits qui caractérisent ce peintre de Pérouse, qui fut sinon le maître, au moins l'un des précurseurs immédiats de Pérugin.

Il n'existe aucun morceau de Bonfigli au Musée du Louvre. On ne connaît pas ses ouvrages en dehors de l'Italie.

PÉROUSE. — Dans la chapelle du Palais public sont les peintures dont nous avons parlé plus haut; elles se trouvent en très-mauvais état.

Au Musée de la ville, la bannière de la confrérie des Bernardins, qui était autrefois dans l'église San Benardino; plus, dix autres morceaux du maître sous les nos 141, 185, 186, 187, 189, 190, 191.

A San Domenico, dans la sacristie, une *Adoration des Mages* dont Vasari a parlé.

A San Fiorenzo, une bannière commémorative de la cessation de la peste. La Vierge y est représentée portée par des anges. Sur le devant, quatre saints sont accompagnés de figures d'hommes et de femmes à genoux, et séparés en deux groupes par un ange qui tient un cartable sur lequel se lisent des vers faisant allusion à l'intercession de la Vierge, et la date *mille sessanta quatro cento sei.*

A la Commenda, à deux milles de Pérouse, sur la route de Florence, une *Vierge de Miséricorde*, peinte sur mur.

A San Bernardino, un tableau d'autel représentant le *Christ et saint Bernardin.*

A Diruta, dans la chapelle de Saint-Antoine abbé, une *Vierge de Miséricorde*, dans la forme ordinaire, avec les quatre Évangélistes distribués dans le lambris.

FIORENZO DI LORENZO

FLORISSAIT VERS 1472. — MORT APRÈS 1521.

Nous avons raconté, dans la vie de Giannicola Manni, qu'une de ses fresques avait été expertisée en 1499, à la requête de la seigneurie de Pérouse, par Bartolommeo Caporali et Fiorenzo di Lorenzo. Ce fait prouve que Fiorenzo occupait déjà à cette époque un rang distingué dans sa ville natale. Du reste, on le trouve inscrit dans le Registre de la corporation des peintres pour le quartier, ou, comme on disait, pour la porte Santa Susanna. D'après le temps où il florissait, on doit présumer qu'il était de quelque vingt ans plus jeune que Bonfigli; mais on ne sait rien de sa naissance ni de son éducation. Toutefois, Mariotti nous apprend, dans les *Lettere pittoriche Perugine*, qu'en l'année 1472, Fiorenzo était l'un des décemvirs de

[1] *A New History of Painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle.* London, Murray, 1866.

Pérouse. En cette qualité, il ne fut pas certainement sans influence sur la délibération qui fut prise par ses collègues touchant un tableau que la ville voulait commander pour le maître-autel de l'église Santa Maria Nuova, appartenant aux moines du couvent qui portait ce nom. Dès l'année 1465, ces moines, qui étaient des Silvestrini, avaient obtenu de la ville une première subvention de trente florins, et au mois de mai 1472, ils en obtinrent une seconde de pareille somme.

Cependant, comme le tableau n'était pas encore commencé vers la fin de 1472, les magistrats, honteux de ce retard, résolurent de déposer entre les mains des moines les soixante florins déjà votés, sous la condition qu'ils seraient employés en entier à la peinture en question, et qu'elle serait exécutée par un peintre de Pérouse et non par un autre [1]. Une fois la chose ainsi décidée, il était assez naturel que les Silvestrini donnassent la préférence à celui des décemvirs qui était peintre, et bien que Fiorenzo di Lorenzo fût jeune encore, *benche giovane*, ils lui commandèrent le tableau de leur maître-autel au prix de 225 ducats. Par le contrat, qui fut passé le 9 décembre 1472, entre le vice-prieur du couvent et l'artiste, celui-ci s'engageait à peindre dans un double tableau, d'abord une *Assomption de la Vierge* avec les saints Pierre, Paul, Benoît et Silvestre; ensuite la *Madone avec l'Enfant* et les saints Jérôme et Ambroise, Nicolas et Paulin; plus, dans les parties accessoires, les douze apôtres, et un grand nombre d'autres figures.

Ce qu'est devenu ce grand ouvrage, on l'ignore. Il est présumable, toutefois, que les nombreux fragments d'une composition analogue, que l'on conserve aujourd'hui au Musée de Pérouse, appartiennent à ce double tableau de Santa Maria Nuova. Un de ces fragments représente la *Vierge* sur des nuages, adorant l'enfant Jésus et adorée elle-même par deux anges. Dans quatre panneaux qui ont été réunis à cette composition principale et qui forment le n° 13 du Musée, sont peints sur fond d'or saint Benoît et saint Pierre, saint Jean et saint François. Les autres fragments contiennent les figures du *Père éternel* et des quatre *Docteurs de l'Église*, plus, une *Annonciation*, un Saint Sébastien à genoux et quatre autres saints sur fond d'or. A ces morceaux se rattachent encore deux gradins avec huit médaillons en demi-figures sur un fond d'or également. Les connaisseurs qui ont visité le Musée de Pérouse pensent que les divers fragments dont nous parlons [2] faisaient partie du tableau d'autel peint pour les moines de Santa Maria Nuova. La Vierge a une expression de modestie chrétienne, de pieuse résignation qui font pardonner la grosseur de ses narines, la maigreur de sa gorge et de son cou, la pesanteur de ses mains courtes. L'Enfant, sans être une de ces momies de bois qui défigurent si souvent les *Madones* de quelques peintres antérieurs, présente des formes épaisses et un type commun. En revanche, les anges sont remplis de jeunesse, drapés avec grâce, et ils annoncent le genre de beauté que Pérugin porta si loin. Les progrès que cet illustre maître fit faire à la peinture ombrienne sont déjà visibles dans les figures de Fiorenzo, bien qu'elles soient osseuses encore et anguleuses. Parmi celles des Évangélistes et des saints, on remarque un air de dignité, des mains bien dessinées mais crispées, suivant une habitude commune aux peintres ombriens, des draperies qui auraient du style si l'ampleur n'en était pas détruite pas des cassures trop nombreuses et qui accusent plus qu'il ne faut les formes et les membres; ces draperies sont quelquefois enrichies de broderies sur les bords. Quant au caractère général des peintures de Fiorenzo, sa composition est un peu tendue et raide, son dessin dur et carré, ses airs de tête sont monotones, ses articulations étrangement pliées, ses couleurs transparentes dans la lumière.

De ces observations l'on peut induire que Fiorenzo di Lorenzo, comme le pense Rumohr, ne fut pas étranger à l'éducation de Pérugin, et que lui-même il eut pour maître ou prit pour modèle Benozzo Gozzoli, dont il existait de beaux ouvrages à Pérouse, et dont il reproduisit le coloris clair et une certaine expression qui tient aux commissures des lèvres. « La seule inscription dans laquelle Fiorenzo se soit nommé, se trouve, dit Passavant [3], sur les fragments d'un grand tableau d'autel, conservés dans la sacristie de l'église

[1] *Debeant DD. floreni converti in pictura D. Tabulæ et debeat dipingi per pictorem Peruginum, et non per altrum.* Annal. de 1472, fol. 156. Cité dans Mariotti.

[2] Ils sont catalogués dans le livret du Musée sous les nos 111, 120, 167, 168, 172, 173, 174, 176.

[3] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, édition française, Paris, Renouard 1860.

des Franciscains, à Pérouse, fragments qui ont été réunis, dans un même cadre, à des anges de Bonfigli. La partie supérieure de ces peintures forme un cintre où l'on voit la Vierge et l'Enfant entourés de chérubins, et, plus bas, deux anges de chaque côté. Dans le gradin, deux médaillons : saint Bernardin au milieu, et de chaque côté deux évêques. Deux autres cadres suspendus dans la même sacristie renferment les apôtres saint Pierre et saint Paul, avec cette inscription sur la bordure de leurs manteaux : FLORENTIUS LAURENTI PINXIT MCCCCLXXXVIII. Le style de ces deux tableaux, qui sont blafards, dépourvus de couleur, semblerait appartenir à une plus ancienne École, car il est dur et rude. Quant au dessin, il est généralement bien compris. Les étoffes, à petits plis anguleux minutieusement brisés, sont étudiées dans la manière de Mantegna. Les caractères des têtes, remplis de dignité et de vérité, ont une beauté véritable, surtout dans les figures d'anges et d'enfants[1]. »

Il est un autre ouvrage où sont marqués plus fortement les efforts de Fiorenzo pour se tenir au niveau des progrès accomplis dans l'art de son pays et de son temps : c'est une fresque peinte dans la *Sala del Censo*, salle du Cadastre, au Palais public de Pérouse, et représentant une *Madone* entre deux anges, remarquable par la grâce de l'expression et la délicatesse des formes. Quant à la fresque signalée à San Francesco de Diruta, comme devant être attribuée à Fiorenzo, — le *Père éternel* dans une gloire circulaire entre saint Romain et saint Roch, — il n'existe aucune preuve authentique qu'elle soit de lui, malgré les similitudes qu'elle présente avec d'autres peintures du maître. Nous avons dit que Fiorenzo avait été employé en 1501, avec Eusebio di San Giorgio et Berto di Giovanni, à peindre les pennons des trompettes de la ville. Mariotti, qui nous fait connaître cette circonstance, nous apprend aussi, d'après des documents puisés dans les archives municipales de Pérouse, qu'en l'année 1521, Fiorenzo vivait encore, puisqu'il était choisi comme expert, avec Tiberio d'Assise, pour estimer des peintures exécutées à Castel della Pieve par un peintre nommé Giacomo di Guglielmo di ser Gherardo.

Il n'existe en France, à notre connaissance, aucune peinture de Fiorenzo di Lorenzo.

PÉROUSE. — Dans le Musée, onze morceaux d'un tableau d'autel qu'on suppose être celui qui fut peint pour le monastère de Santa Maria Nuova ; les voici selon leur numéro d'ordre dans le catalogue : N° 13, la *Madone* avec quatre saints et deux anges. — N°s 20 et 169, *l'Ange de l'Annonciation* et la *Vierge*. — N° 111, *Saint Jean-Baptiste*, figure en pied. — N° 167, Deux figures superposées de *Saint Antoine* et de *Saint François*. — N° 168, *Saint Sébastien*. — N°s 172, 173, 174, 175, 176, le *Père éternel* et les quatre *Docteurs de l'Église*.

Dans la sacristie de San Francesco, le tableau dont nous avons fait mention plus haut, et qui est signé et daté de 1587.

Dans le Palais public, aujourd'hui Palais du gouvernement, une *Madone* dans un cintre qui est au-dessus de la porte dans la Sala del Censo. — Deux *Saints* en demi-figure et en prière.

Dans l'église des Augustins, la *Vierge*, environnée de têtes de chérubins, assise avec l'Enfant dans une couronne de fleurs, peinte en grisaille et feignant un encadrement de sculpture.

MUSÉE DE BERLIN. — *Marie et l'Enfant*, tableau ainsi catalogué, sous le n° 129.

GIAMBATTISTA CAPORALI, DIT BITTE

NÉ VERS 1476. — MORT APRÈS 1537.

Vasari le nomme par erreur Benedetto. Il s'appelait et il signait Jean-Baptiste Caporali. Le surnom de Bitte ou Bitti n'est qu'une abréviation de Jean-Baptiste. Né à Pérouse, vers 1476, il était fils de Bartolommeo Caporali, et on le trouve inscrit immédiatement après son père, dans le Registre matricule des peintres de la Porta Borgna. Il était architecte, et c'est parce que l'architecture occupa une grande partie de son temps, que ses peintures sont si rares. Celle qui est à Pérouse dans l'église du Gesù, au-dessus de la porte de la

[1] Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*. Paris, Renouard, 1860.

sacristie, et que le *Guide* d'Orsini lui attribue, est contestée, comme paraissant plus moderne. M. Cavalcaselle pense que la fresque qui décore l'absìde de Santa Croce in Gerusalemme, à Rome, peut bien être un ouvrage de Caporali auquel aurait aussi travaillé un des Antoniassi. Cette fresque offre un singulier mélange de différents styles avec celui de Bartolommeo Caporali. La partie la plus élevée de la demi-coupole représente le Père éternel dans une gloire, figure qu'on croirait être d'un élève de Buonfigli. Les anges qui l'entourent portent l'empreinte de Melozzo da Forli. Dans le bas de la composition, sainte Hélène, adorée par un cardinal à genoux, est dessinée dans la manière de Pinturicchio, mais avec moins de légèreté et d'élégance. Les groupes de soldats qui sont à droite trahissent l'imitation de Luca Signorelli et de Piero della Francesca, tandis que les hommes qui font effort pour relever la croix rappellent Alunno, Pinturicchio et Signorelli.

Une telle combinaison d'éléments divers s'explique par le voyage que Jean-Baptiste Caporali fit à Rome, probablement vers 1507 ou 1508. Là, il fut en relation avec Pérugin, Bramante, Signorelli et Pinturicchio. Il y connut aussi l'Arétin, dont il devint l'ami. De retour à Pérouse, il y fut nommé décemvir en 1519. Dans le cours des années suivantes, le cardinal Silvio Passerini le fit venir à Cortone et le chargea de construire un palais, à un demi-mille de la cité. Le palais bâti, Caporali, avec l'aide de Maso Papacello, Cortonais, et de quelques autres, le décora de peintures à fresque traitées d'une main légère, libre et hardie. A la suite de ces constructions, son goût pour l'architecture se développa au point qu'il composa une traduction de Vitruve en italien avec des commentaires, et la publia, en 1536, sous ce titre : *Con il suo comento e figure Vitruvio in volgar lingua reportato per M. Giambattista Caporali di Perugia, stampato in Perugia nella stamperia del conte Jano Bigazzini. Il dì primo d'aprile l'anno* MDXXXVI, in-folio. Cette édition, qui ne renferme que les cinq premiers livres, n'a rien de bien original; les figures et les notes sont tirées, pour la plupart, du Vitruve de Cesare Cesariani, publié à Milan en 1521. Le titre orné représente un arc de triomphe, compliqué de figures allégoriques, avec le portrait et les armes de Caporali. L'auteur dédia son livre à ce même comte Jano Bigazzini qui le lui avait imprimé.

Les lettres de l'Arétin nous apprennent que Caporali envoya un exemplaire de son ouvrage à ce poëte, qui habitait alors Venise. L'Arétin lui répondit, le 3 octobre 1537, une lettre de remercîment, où il lui rappelle l'amitié qui les unissait à Rome, et lui témoigne le vif désir de l'embrasser à Venise, ou, au moins, d'avoir fréquemment de ses nouvelles, si son âge ne lui permettait pas, à lui Caporali, de se transporter dans cette ville. La lettre est adressée *à M. Giambattista Caporali, pittore ed architetto* [1]. L'Arétin y appelle Caporali par son petit nom de Bitte, qu'il portait à Rome, et il le prie de saluer, de sa part, le comte Bigazzini. Le portrait de ce personnage est gravé sur la seconde feuille du livre, debout, revêtu de son armure et tenant une hache d'armes.

GIROLAMO GENGA

NÉ EN 1476. — MORT EN 1551.

On le range ordinairement parmi les pérugineques et les ombriens, bien qu'il ait été l'élève de Luca Signorelli, et il a sa place dans l'*Histoire des Peintres* quoique l'architecture ait occupé la plus grande partie de sa vie. Vasari lui a fait l'honneur d'une biographie en bonne forme. Girolamo était né à Urbin en 1476. Il quitta fort jeune la profession de lainier, pour aller à l'école de Luca Signorelli, qui l'emmena bientôt avec lui dans la marche d'Ancône, puis à Cortona et dans les différentes villes où il fut appelé, notamment à Orvieto. Genga y fut son aide pour les peintures qui décorent la chapelle Notre-Dame. Après avoir été le

[1] Elle est à la page 134 du premier volume des *Lettres de l'Arétin,* imprimées à Venise, en 15...

collaborateur assidu de Signorelli, Girolamo se mit au service du Pérugin et demeura environ trois ans avec lui. Pendant ce temps, il apprit à fond la perspective, dans laquelle il fut un des artistes les plus entendus qui aient jamais existé, et ce fut aussi durant son séjour chez le Pérugin qu'il connut Raphaël et se lia avec lui d'une étroite amitié.

Au sortir de l'école de Pérouse, Girolamo alla s'établir d'abord à Florence pour y continuer ses études; ensuite il se rendit à Sienne, où il fut chargé de peintures à faire dans le palais de Pandolfo Petrucci, qui le combla d'honneurs. Malheureusement, ces peintures ont péri, et ce qui subsiste à Sienne, de Genga, se borne à une *Résurrection* qui est peinte sur la tenture de l'orgue, dans la cathédrale de Sienne, et que l'on attribue ordinairement, mais sans raison aucune, à Sodoma. Pour ce travail, exécuté en 1510, il reçut un salaire de cent écus.

Cependant, Pandolfo Petrucci étant mort en 1512, Girolamo s'en retourna dans son pays et il fut bientôt en faveur auprès de Guidobaldo II, duc d'Urbin, qui l'employa avec Timoteo Viti à peindre des harnais de chevaux, suivant l'usage du temps, et les fresques relatives à la légende de saint Martin, dans la chapelle de ce nom, à l'évêché d'Urbin. Et comme Genga connaissait l'architecture autant que la perspective, le duc d'Urbin lui commanda des décors de théâtre, qui réussirent à merveille. Mais l'humeur voyageuse de Genga lui fit quitter Urbin pour aller à Rome. Il y fut attiré peut-être par des Siennois qui l'avaient connu lorsqu'il avait travaillé chez Pandolfo Petrucci, car nous savons par Pungileoni [1], que ce furent des Siennois qui lui commandèrent un tableau pour orner le maître-autel de leur église Sainte-Catherine de Sienne, dans la rue Giulia [2].

C'est une peinture assez remarquable, bien quelle soit fort peu remarquée à Rome, où il y en tant et tant d'autres, et des plus belles. Le Christ est environné d'anges vêtus de voiles transparents, à travers lesquels on voit leur nudité. Des soldats, au nombre de six, sont au pied du sépulcre, épouvantés ou endormis, et quelques-uns sont dessinés savamment en raccourci. Les trois Marie cherchent encore le corps du Christ dans le tombeau. Le tout est conçu dans le style rude et fier de Jules Romain, peint d'une manière lourde et d'une couleur monotone. Le ciel est devenu noir. Les airs de tête ne manquent pas de grâce et de beauté. Le reste du temps qu'il passa à Rome, Girolamo Genga prit plaisir à mesurer les monuments antiques et il en tira des dessins que ses héritiers conservaient encore à l'époque où Vasari écrivait.

Sur ces entrefaites, le duc Guidobaldo était mort, laissant pour héritier de son pouvoir son fils adoptif François Marie della Rovere. Ce prince, à l'occasion de son mariage avec Léonore de Gonzague, fille du marquis de Mantoue, rappela Girolamo à Urbin, et le fit l'ordonnateur de la fête nuptiale qu'il préparait. Sous la direction du peintre, des arcs de triomphe, des décorations de théâtre, des scènes de comédie transformèrent la ville d'Urbin, qui, selon l'expression de Vasari, prit l'aspect d'une Rome triomphante. Attaché désormais à la personne de François-Marie, Genga partagea la bonne et la mauvaise fortune de ce prince, et il le suivit à Mantoue lorsque celui-ci fut dépouillé de ses États. De là il se réfugia pour quelque temps avec sa famille à Cesena, où il fit pour l'église Sant' Agostino un tableau à l'huile qui est aujourd'hui au Musée Brera, à Milan. C'est une *Annonciation*, au-dessus de laquelle est Dieu le Père, et plus bas, une Madone avec l'Enfant, entre les quatre Docteurs de l'Église. De Cesena, Girolamo alla chercher du travail à Forli et dans d'autres villes de la Romagne, et il ne revint à Urbin que lorsque le duc François-Marie eut reconquis son duché. A partir de cette époque, il s'occupa principalement d'architecture, dirigea en partie les fortifications de Pesaro, restaura le Palais Vieux all' Imperiale, et en construisit un nouveau dont les appartements, les cours, les fontaines, les jardins recevaient la visite de tous les voyageurs et firent l'admiration du pape Paul III, quand il passa par Pesaro pour se rendre à Bologne. Sculpteur autant que peintre et architecte, il modela en terre et fit couler en plâtre des figures d'anges qu'il plaça sur les portes du palais. Il dessina encore pour le duc des costumes

[1] *Elogio storico di Timoteo Viti.*

[2] Pungileoni pense que cette commande lui fut faite en 1519, mais cette date ne s'accorde guère avec les autres dates de la vie de Genga.

et des mascarades, et il inventa des vases de cire qui devaient être fondus en argent pour l'évêque de Sinigaglia, qui le récompensa par le don de la montagne de Castel d'Elce, sans compter beaucoup d'autres dons et priviléges.

Le couvent des Zoccolanti, à Monte Baroccio, et l'église Santa Maria delle Grazie, à Sinigaglia, et l'évêché de cette ville furent également bâtis et rebâtis sur ses plans. Genga fut, de plus, le directeur de la manufacture de faïence de Pesaro, et il commença l'église de Saint-Jean-Baptiste, dans la même ville. Ce fut encore lui qui, à la mort du duc François-Marie, donna le modèle du mausolée du prince, mausolée qui fut exécuté par le sculpteur florentin Ammanati, alors tout jeune. Enfin, appelé à Mantoue par le cardinal de ce nom, il y restaura l'évêché, fit une superbe façade à la cathédrale, et revenu à Urbin dans un âge avancé, il y prolongea ses jours dans une villa qu'il possédait aux environs. Il mourut le 11 juillet 1551, laissant deux fils : Bartolommeo Genga, qui était né à Cesena en 1518, et qui se distingua aussi dans l'architecture, et Raphaël Genga, qui éleva un tombeau à son père dans la cathédrale d'Urbin, avec cette épitaphe aujourd'hui disparue, mais que Pungileoni a rapportée : *Hieronymo Ginghe pictori et architecto celeberrimo, Raphael filius mœtissimus p. c.* (*poni curavit*)*; vixit annos LXXV, menses VI, dies V; mortem obiit anno salutis MDLI.*

Rome. — Dans l'égliso Sainte-Catherine de Sienno, une *Résurrection* ci-dessus décrite.

Milan. — Au Musée Brera, le tableau de l'*Annonciation* avec Dieu le Père et une *Madone* au-dessous, entre les Docteurs de l'Église. Ce tableau provient de l'église Sant' Agostino, de Cesena. Il est gravé dans le tome V, page 21, de la *Storia* de Rosini.

Sienne.— Dans le Dôme (cathédrale), une *Résurrection* sur la tenture de l'orgue. Elle fut peinte en 1510; les *Guides* l'attribuent, par une grosse erreur, à Sodoma.

Parmi les ouvrages d'architecture inventés ou conduits par Girolamo Genga, il faut citer encore la restauration de la forteresse de Guadara, et le palais de Castel Durante (à Corte), et enfin, à Pesaro, un escalier en colimaçon semblable à celui du Belvédère de Rome et à celui du palais pontifical de Montecavallo.

EUSEBIO DI SAN GIORGIO

NÉ VERS 1478. — MORT EN 1550.

A côté de Giannicola Manni se place Eusebio di San Giorgio, qui avait été son condisciple à l'école de Pérugin, et qui fut lié avec lui de la plus étroite amitié.

Dans le Registre matricule des peintres de Pérouse, pour le quartier Sant' Angelo, Eusebio est inscrit immédiatement après Bernardino Pinturicchio et Lattanzia di San Giovanni. Son nom, dans ce registre, est *Eusepius Jacobi Christofori;* à ce nom s'ajoutait celui de San Giorgio, que lui donne Vasari, et l'on trouve, en effet, dans la matricule des pharmaciens, à la date de 1506, son frère Nicolas, désigné avec le même surnom en ces termes : *Nicolaus Jacobi Christofori di San Giorgio.* Il est également constaté par les archives de la Chambre apostolique de Pérouse, qu'en l'année 1501, Eusebio fut chargé, concurremment avec Fiorenzo di Lorenzo et Berto di Giovanni, de peindre les bannières des trompettes municipales, lesquelles n'existent plus aujourd'hui. Soit qu'il eût déjà quelque tendance à se rapprocher de Pinturicchio, soit qu'il fût de ses amis, ce maître, ayant à peindre la sacristie du Dôme à Sienne, y emmena Eusebio avec quelques autres jeunes gens, pour se faire aider par eux dans l'exécution de ce vaste travail, et il faut croire qu'il le garda auprès de lui jusqu'en 1506, puisqu'à cette époque Pinturicchio se reconnut son débiteur pour la somme de cent ducats d'or, et lui en signa l'obligation par-devant le notaire ser Guidone Alberti. Malheureusement, cet acte, dont le texte serait pour nous si intéressant, n'est que dans les minutes de l'étude où il fut passé, et nous ne le connaissons que par la mention qui en est faite dans les archives de Sienne.

En 1507, Eusebio avait quitté cette ville, et il peignait à fresque dans le cloître San Damiano, près d'Assise, deux morceaux, dont l'un porte l'inscription : Evsebivs Pervsinvs pinxit mdvii. Une de ces fresques représente

l'*Annonciation*. La Vierge, à genoux, sur la gauche, tient un livre. L'ange, qui entre par la droite, portant un lis d'une main et bénissant de l'autre, paraît être une réminiscence de celui que Raphaël a peint dans la *Salutation angélique* du Vatican, petit morceau d'un gradin porté de Pérouse à Paris par nos armées victorieuses et repris en 1815, après nos revers. La Vierge est remarquable par un large front et un menton fuyant. Dans le haut, apparaît le Père éternel. Par une porte pratiquée dans un mur qui joint deux maisons, l'on aperçoit un paysage accidenté de collines. Le style d'Eusebio est ici quelque peu semblable à la première manière de Raphaël; mais il n'en reproduit guère que les défauts. Il y a de la raideur dans le mouvement de l'ange et de la sécheresse dans le dessin de ses pieds et de ses mains, comme dans les plis nombreux de sa draperie. La figure du Père éternel manque d'ampleur, et, en général, les formes sont minces, petites et faibles. Du reste, plusieurs parties de cette première peinture sont fort endommagées, notamment la tête de la Vierge, dont le cou et la joue ont disparu, et celle de l'ange, dont le profil a perdu la pureté de ses contours.

La seconde fresque, qui a aussi beaucoup souffert, représente *Saint François recevant les stigmates*. Il est à genoux devant la figure du Christ, qui lui apparaît en croix, mais avec des ailes de séraphin. A gauche, dans le paysage, le compagnon de saint François, le frère Rufino, est plongé dans la méditation. « Ce sont deux belles figures, dit Passavant, pleines de vie et de caractère. Le paysage, où se dessinent des rochers bizarres qui surplombent, reproduit un site abrupt de la contrée de l'Averna [1].»

Quant au tableau de l'*Adoration des Mages*, qui était à Sant' Agostino de Pérouse, dans la chapelle de l'Épiphanie, il est maintenant au Musée de Pérouse, sous le n° 8. Vasari l'attribue formellement à Eusebio, et cependant quelques doutes se sont élevés sur l'authenticité de cette attribution. C'est un panneau dont la plus grande dimension dépasse deux mètres. La Madone, tenant son nouveau-né sur ses genoux, le montre à saint Joseph, pendant qu'un des rois offre une coupe à l'enfant, et qu'un autre se tient debout, tournant le dos au spectateur. Le fond est un pré vert et fleuri, avec des rochers et des grottes à distance. On y aperçoit deux figures à cheval. Quatre anges font de la musique dans le ciel, et y forment un groupe si gracieux, qu'on a cru y reconnaître la main de Raphaël. « Les qualités qui s'y trouvent réunies, dit M. Rio, donnent à l'auteur, quel qu'il soit, le droit d'être comparé, je ne dis pas seulement à Spagna, mais à Raphaël lui-même, pourvu qu'on limite cette comparaison à sa première manière.»

N'ayant point vu ce tableau, nous ne pouvons que rapporter ici ce qu'en disent les écrivains les plus compétents. MM. Crowe et Cavalcaselle rejettent absolument l'attribution qu'on voudrait en faire à Raphaël. Ils y retrouvent la maigreur des figures de Pinturicchio, l'élégance de ses costumes, ses attitudes affectées et emphatiques, avec un surcroît de sécheresse, et un ton rouge uniforme. « Rien de plus minutieux, disent-ils, que le dessin d'Eusebio, dont les contours sont fins comme des cheveux; rien de plus mince que la surface unie de sa couleur. Le peintre, dans cet exemple, est un diminutif de Pinturicchio, avec une teinte raphaélesque. » Une remarque à faire, c'est que, sur l'habit de l'un des rois, le long de la bordure, on lit la date inachevée MDV... et les lettres S.I., qui sont de nature intriguer les connaisseurs. Car ces lettres, bien qu'on puisse y voir les initiales de Sinibaldo Ibi, ne sauraient désigner ce peintre, qui fut un des plus faibles élèves de Pérugin. D'autre part, on ne comprendrait point qu'un tableau d'Eusebio di San Giorgio fût signé des initiales d'un autre ; que si ce tableau appartenait à la jeunesse de Raphaël, comme quelques-uns le pensent, on pourrait alors interpréter cet S comme l'initiale de Sanzio. Mais toutes ces questions ne peuvent être résolues qu'en présence du tableau lui-même.

Le dernier ouvrage d'Eusebio qui nous ait été conservé est la *Madone* qu'il peignit en 1512, pour l'église des Franciscains, à Matelica, et qui est encore une réminiscence de Raphaël. Aux pieds de la Vierge et de l'Enfant, le petit saint Jean, à demi vêtu d'une peau de bête, porte une croix et montre du doigt dans un livre, les mots : *si quæris miracula...* Cette figure rappelle le saint Jean de la *Vierge au chardonneret*; mais les formes en sont plus charnues et comme enflées. Des deux côtés du trône figurent quatre saints, deux

[1] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*. Paris, Renouard, 1860.

qui sont debout, saint Jean l'évangéliste et saint André; deux à genoux, saint Bernardin et saint Antoine. Sur le degré, on lit l'inscription : *Dionisius petri Berti faciend... vit* (*faciendum curavit*) et puis : 1512. EVSEBIVS DE SCO GEORGIO PERVSINVS PINXIT, avec la marque du peintre que nous donnons plus bas. Dans la partie supérieure du tableau, qui est cintrée, deux anges suspendent une couronne sur la tête de la Vierge.

Le gradin (*predella*) est divisé en trois compartiments, où sont retracés les miracles de saint Antoine de Padoue. Deux de ces morceaux présentent des groupes entiers, copiés sur le gradin de Raphaël qui est au Vatican et qui représente la *Salutation angélique*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple.* Eusebio put parfaitement voir et copier cette *predella* de Raphaël, car elle se trouvait de son temps chez les Bénédictins de Pérouse. A l'imitation flagrante de Raphaël se joint ici quelque chose du goût léonardesque. La peinture est exécutée avec soin, avec amour. La couleur d'Eusebio est mince et fondue; elle est pâle dans le grand tableau et brillante dans les petits sujets du gradin, où les défauts de l'artiste sont moins apparents, à raison même de la petitesse des figures. Comme l'*Annonciation* de San Damiano, la *Madone* de Matelica offre cette particularité singulière que les traits, les yeux, le nez, la bouche, suivent une ligne oblique par rapport à l'ovale du visage.

A partir de 1512, on ne connaît aucune peinture d'Eusebio. L'on sait pourtant qu'il était en pleine possession de ses facultés en 1527, puisqu'il fut alors un des cent prud'hommes choisis dans chaque porte (ou quartier) de Pérouse, pour administrer les affaires les plus importantes de la ville[1]. Pourquoi donc les ouvrages de ce peintre sont-ils si rares? On ne se l'explique point, quand on lit dans son biographe qu'il aimait la peinture avec passion; que pour s'y livrer exclusivement, il avait renoncé à la chasse et à tout autre plaisir; qu'enfin sa nombreuse famille lui faisait du travail une nécessité absolue. Amoureux, dès sa jeunesse la plus tendre, d'une honnête fille de son âge, il l'épousa, et il en eut tant de garçons et tant de filles, qu'ils eurent toutes les peines du monde à les nourrir et à les élever. Faible de santé, rongé d'inquiétude, Eusebio traîna une vie malheureuse. Il mourut vers 1550, et il survécut ainsi de dix années environ à son ami Giannicola, qui avait été un autre lui-même. Pascoli raconte que le plus souvent ils travaillaient ensemble, et que lorsqu'ils étaient forcés de se séparer, ils allaient dans la soirée voir le travail l'un de l'autre et se rendaient réciproquement le service de finir les morceaux inachevés[2]. Le style d'Eusebio est un mélange à petites doses des grands maîtres de son temps, et en particulier de Pinturicchio et de Raphaël, mais bien diminués et bien affaiblis dans l'imitation qu'il en a faite.

Il n'existe au Musée du Louvre aucun ouvrage d'Eusebio di San Giorgio.

PÉROUSE. — Dans la Galerie, sous le n° 8, se trouve le tableau de l'*Adoration des Mages* dont parle Vasari. Ce tableau provient de l'église Sant' Agostino de Pérouse. On y voit sur le manteau de l'un des mages, le long du bord, les lettres S. I, et sur la robe de la Vierge la date inachevée MDV...

SAN DAMIANO, monastère près d'Assise. — Deux peintures à fresque dans le cloître, savoir, l'*Annonciation* et *Saint François recevant les stigmates.* Ce sont les tableaux que nous avons décrits dans la présente notice.

MATELICA, non loin de Fabriano, dans les États de l'Église. — La *Vierge*, tenant l'Enfant sur ses genoux, lit dans un livre. Le tableau se compose de sept figures, dont les quatre saints que nous avons mentionnés plus haut et le petit saint Jean. Il est signé : *1512. Eusebius de Sco Giorgio Perusinus pinxit*, avec le monogramme de l'artiste.

LONDRES, dans la collection Baring. — On y voit une *Vierge* qui a été attribuée à Raphaël et que MM. Crowe et Cavalcaselle regardent comme un ouvrage possible d'Eusebio di San Giorgio.



[1] Fu uno di quei prudenti cittadini che in numero di cento per ogni porta furono scelti a formare un particolar consiglio, stabilito allora per diversi rilevanti affari della città. E fu egli de' cento di porta Sant' Angelo. — Mariotti, *Lettere Perugine*, p. 233.

[2] Lavoravano spesso insieme; e quando per tropo di lavoro lavorar doverano divisi, l'un quello dell' altro scambievolmente andava accedere la sera, e suppliva a ciò che mancato avesse il compagno. — *Pascoli.*

SINIBALDO IBI

NÉ VERS 1485?

Cet autre disciple de Pérugin, disciple d'ailleurs assez faible, florissait de 1507 à 1527; il ne fut pas sans importance à Pérouse. En 1527, le 26 mai, il fut un des cent citoyens nommés par chaque porte pour l'administration de la cité, et dans ce nombre de cent, il fut élu, au second degré, l'un des cinq camerlingues de la Porta Sole, qui devaient, avec ceux des autres portes, former un conseil de dix citoyens par quartier pour vaquer au gouvernement de la ville.

Vingt ans auparavant, Sinibaldo était déjà reçu maître, car on le chargeait en 1507 de peindre un tableau d'autel pour la cathédrale de Gubbio, en compagnie d'un autre artiste de Pérouse nommé Orlando. Ce tableau est encore à sa place sur le premier autel à gauche en entrant. La Madone et l'Enfant en occupent le milieu sur un trône, entre saint Ubalde évêque, et saint Sébastien. Sinibaldo et son compagnon Orlando ont cherché à imiter la grâce svelte de Pinturicchio et la tendresse de Raphaël, mais sans y réussir. Le saint Sébastien, jeune homme richement vêtu et tenant une flèche à la main, n'est pas bien sur ses pieds. La figure de saint Ubalde est un pastiche de Giannicola Manni. L'Enfant qui est sur les genoux de sa Mère et qu'elle adore les mains jointes, est raide et semble figé dans ses membres, et les deux anges que l'on voit à droite et à gauche du dais sous lequel la Madone est assise, se détachant sur le fond du tableau, reproduisent avec affectation les poncifs péruginesques. On lit sur la bordure du baldaquin la date: A. D. MCCCCCVII, et sur les bords du trône, l'inscription *Hieronimus Bentivolus p. p. plo (polo) et Madalenæ sorori suæ. Sinibaldus Perusinus pinsit hoc opus sexta kalendas octobri.*

Pour être juste, il faut dire que cet ouvrage de la jeunesse du peintre est d'un pauvre aspect; mais l'on remarque un progrès sensible dans la bannière où il peignit une Vierge de Miséricorde pour la confrérie des Pénitents blancs à Gubbio, et que l'on voit encore au palais Ranghiasci. Le style de Raphaël y est imité cette fois plus heureusement, de manière à rappeler le talent de Timoteo Viti, avec quelques réminiscences du Spagna. La Vierge et l'Enfant sont aimables et dessinés avec souplesse. On retrouve le goût raphaélesque dans les figures d'anges qui portent des guirlandes, et dans celui des deux anges (l'autre est à demi effacé) qui soutient le manteau de la Vierge sous lequel sont agenouillés huit personnages en blanc.

Malheureusement, l'artiste redevient inférieur dans la *Madone* entre quatre saints, peinte à l'huile sur bois, en 1524, pour l'église San Secondo, de l'Isola Polvese (une des îles du lac Trasimène). Le dessin est incorrect et l'aspect sans ressort. Les figures sont demi-nature. Celle du Père éternel, qui autrefois remplissait le cintre de la composition, en a été détachée. Le panneau, qui avait été à cette occasion retouché par un père olivétain qu'on disait habile restaurateur, fut porté à Pérouse, dans l'église Sant' Antonio Abbate [1]. Maintenant ce panneau est à Rome, dans l'église San Francesca Romana, au-dessus d'une porte du transept de gauche [2]. On voyait encore au siècle dernier en l'ancienne chambre des notaires de Pérouse, devenue le magasin du libraire Baduel, une *Annonciation* datée de 1528, noircie par le temps et fort délabrée, avec cette inscription : *Scribarum impensa Sinibaldo Perusino pictore fiebat opus ex archetipo veniens* MDXX... (quelques chiffres manquent), et, sur la base d'un pupitre placé entre la Vierge et l'ange : MDXXVIII.

[1] Vincioli, *Diario Perugino*, 1787, p. 13.

[2] C'est par erreur que Passavant donne pour cette peinture la date de 1532. Le panneau est signé *Sinibaldus Perusinus pinxit* MDXXIIII, comme l'avaient lu Orsini et Mariotti.

Les ouvrages de Sinibaldo Ibi sont rares. Outre ceux dont nous venons de parler, qui sont à Gubbio, dans la cathédrale et au palais Ranghiasci, et à Rome dans l'église San Francesca Romana, on signale comme pouvant lui être attribuée une *Madone* avec des saints datée de 1510, peinte à l'huile sur bois et appartenant à la confrérie de Sant' Agostino, à Pérouse; deux morceaux catalogués sous les n°s 66 et 129, un *Saint François* et une *Vierge* entre deux saints, au Musée de Pérouse; enfin une autre *Vierge* entre saint Pierre et saint Paul, debout, saint François et saint Bernardin à genoux, qui est à Orvieto, dans le couvent des nonnes de San Bernardino.

GERINO DA PISTOIA

FLORISSAIT DE 1502 A 1520.

« Gerino da Pistoia fut également l'ami de Pinturicchio et travailla beaucoup avec lui. On le tenait pour un praticien habile et bon imitateur du Pérugin, dont il fut aussi le collaborateur presque jusqu'à sa mort. Il fit peu de chose à Pistoia, sa patrie. A Borgo San Sepolcro, pour la Compagnie du Bon-Jésus, il peignit à l'huile une *Circoncision*, tableau convenable, *ragionevole*. Dans l'église paroissiale, il décora de fresques une chapelle, puis il en décora une autre qui est située sur le Tibre, dans le chemin qui mène à Anghiari, et une autre encore dans l'abbaye des moines camaldules, au même lieu. Tout cela lui fit faire un long ségour à Borgo San Sepolcro, qui était devenu sa patrie d'élection. Gerino fut dans l'art un personnage d'une mince importance ; c'était pour lui une fatigue que de peindre, et il avait la plus grande difficulté à conduire ses ouvrages [1]. »

Ainsi s'exprime Vasari au sujet de Gerino da Pistoia, qu'il faut ranger dans l'École ombrienne, bien qu'il fût né en Toscane. Il est en effet hors de doute qu'il fut l'élève de quelque maître ombrien, et probablement de Pérugin plutôt que de Pinturicchio, car il ressemble moins à celui-ci qu'à celui-là. Des divers ouvrages que Vasari a connus de lui et qu'il a mentionnés, quelques-uns ont disparu, notamment la *Circoncision;* mais ceux dont il parle vaguement, sans en dire le sujet, et qui avaient été peints dans l'église paroissiale (la *Pieve*), y existent encore, et ils ornent un passage qui mène à la sacristie. Ce sont des fragments de fresques : l'un représente *Sainte Barbe*, et auprès d'elle, sur le devant, deux saints, dont un porte une épée; l'autre renferme la figure d'un cardinal canonisé et d'un moine vêtu de blanc. Ces fragments ou plutôt ces restes révèlent un artiste qui n'est pas dépourvu de talent et qui incline à un coloris chaud en répétant de son mieux les types, les proportions, le dessin de son maître, de manière à tenir sa place entre le Spagna, auquel il est inférieur, et Eusebio di San Giorgio, dont il est à peu près l'égal.

Le plus ancien tableau de Gerino est celui qu'il peignit sur toile en 1502, dans l'église Sant' Agostino, à Borgo San Sepolcro. Les figures en sont de grandeur naturelle. La Vierge, menaçant le diable d'un bâton, sauve de ses griffes un enfant dont la mère, placée sur la gauche, prie la Madone à genoux. Les chairs de l'enfant ont perdu de leur fraîcheur, et bien que le tableau n'ait pas subi de restauration, il est dépouillé, et le dessin en est, pour ainsi dire, à nu. On lit sur le bord : HOC OPUS PISIT GERINUS PISTORIENSIS, MCCCCCII. Quant à la fresque signalée par Vasari comme ayant été faite dans une chapelle qui est sur le chemin d'Anghiari, on pense que ce pourrait bien être celle que l'on distingue encore, malgré son dépérissement, dans un tabernacle, à Fontesecca de Borgo, hors de la Porta Nuova de Borgo San Sepolcro. Ici le dessin élégant, les contours délicats d'une Vierge placée entre saint Sébastien et saint Roch, révèlent un artiste capable d'imiter avec bonheur les œuvres péruginesques du jeune Raphaël.

Pour ce qui est de l'amitié qui unissait le Pinturicchio à Gerino, elle se trahit particulièrement dans un

[1] Fu costui persona meschina nelle cose dell' arte : durava grandissima fatica nel lavorare, e penava tanto a condurre un' opera che era uno stento. — Vasari.

tableau d'autel que l'on montre encore à San Pietro Maggiore, église de Pistoia. C'est, comme toujours, une *Madone* entourée de saints, trônant sous un dais, semblable à ceux de Pinturicchio, et tenant son Enfant debout sur ses genoux. Sur la gauche, on remarque saint Pierre avec un jeune homme couvert d'une armure; sur la droite, saint Paul et saint Jean-Baptiste, toutes figures de grandeur naturelle. « L'on s'aperçoit, dit M. Cavalcaselle, que Gerino a quitté depuis plusieurs années l'atelier de Pérugin, et que dans l'intervalle il a changé. Les têtes de ses personnages sont larges et pesantes, ses formes sont plus petites et ses draperies plus mesquines. Son art se rapproche de Pinturicchio; mais, par le caractère du dessin et par la fusion de ses tons riches et juteux, *juicy*, il accuse une tendance plus marquée à étudier les premières créations de Raphaël [1]. »

Tous les ouvrages de Gerino étant signés et datés, l'on sait en quelles années il florissait; mais on ignore les dates de sa naissance et de sa mort. Nous trouvons dans les *Mémoires* de Gualandi la mention d'un payement fait à Gerino le 6 août 1505, pour une figure de saint Zénon, qu'il avait exécutée au-dessus de la porte du Dôme. Le tableau de San Pietro Maggiore est de 1509. En 1513, Gerino peint à fresque, dans le réfectoire des Osservanti, deux traits de la vie du Christ, et, à la détrempe, dans l'église de la forteresse de San Lucchese, un *Noli me tangere* qui, par parenthèse, rappelle la fameuse *Cène* de Sant' Onofrio découverte de nos jours à Florence et attribuée tour à tour au Pérugin et à Raphaël. En 1520, à la demande de Jacopo di Cristofana Donzella di Sinnoria, Gerino fait une fresque de sainte Agathe et sainte Eulalie à San Paolo, et un *Couronnement de la Vierge* au palais de la Commune, à Pistoia. Enfin, en 1529, il peint dans la même ville la Vierge avec six figures de saints, qui du couvent de la Sala est passée à Florence par voie d'échange, et fait maintenant partie de la Galerie des Offices. C'est la dernière œuvre connue de Gerino. A mesure qu'il avançait en âge et qu'il était livré à ses propres forces, il perdait les qualités ombriennes sans gagner celles des Florentins, et il tombait dans un style de plus en plus lâché, où la convention remplaçait en lui, sinon la vraie maîtrise, au moins l'étude des maîtres et un certain reflet de leur génie.

Il n'existe aucun ouvrage de Gerino da Pistoia ni au Musée du Louvre ni dans aucun autre musée de France.

PISTOIA. — Dans l'église San Pietro Maggiore, en face du vieil orgue, la *Madone* avec des saints, déjà indiquée. Daté de 1508.

BORGO SAN SEPOLCRO. — Dans l'église Sant' Agostino, la *Vierge de Miséricorde*, toile qui a peut-être servi de bannière; c'est le tableau que nous avons mentionné plus haut. On y lit l'inscription : *Hoc opus pisit Gerinus Pistoiensis* MCCCCCII. La Vierge est vêtue d'étoffes d'or.

Dans un passage qui mène à la sacristie della Pieve, quelques autres morceaux à fresque dont nous avons parlé.

Hors la ville, dans le tabernacle de Fonte Secca di Borgo, une autre fresque qui est peut-être celle que Vasari place « sur la rue qui conduit à Anghiari. »

Au même lieu, dans l'ancien réfectoire du couvent des Osservanti, deux grandes fresques, représentant, l'une le *Christ avec ses apôtres*, relevant l'un d'eux qui est à genoux devant lui; l'autre le *Miracle des Pains et des Poissons*. Signé : *Hoc opus pinsit Gerinus Pistoiensis*, 1513.

SAN LUCCHESE, près de Poggibonsi, dans l'église de la forteresse, un *Noli me tangere*.

FLORENCE. — Dans la galerie des Offices, la *Vierge* sur un trône avec six figures de saints, mentionnées plus haut. Signé en lettres d'or : *Gerinus Antonii de Pistorio pinsit, 1529*, gravé dans la *Galleria illustrata* de Florence.

Dans le premier escalier du Palais public une fresque du *Couronnement de la Vierge*, où l'on voit, sur le devant, sainte Apolline et sainte Eulalie.

Dans l'église San Paolo, une fresque où sont représentées sainte Eulalie et sainte Agathe, à peu près de grandeur naturelle.

TIBERIO D'ASSISE

NÉ VERS 1480?

On peut croire que ce peintre jouissait à Pérouse d'un certain crédit, puisqu'il fut désigné comme expert avec Fiorenzo di Lorenzo pour estimer la peinture d'une bannière faite à Castel della Pieve par un certain

[1] His art is thus more a kin to Pinturicchio's; but his drawing, and the soft fusion of rich and juicy tones disclose an increased tendency to study Raphael's early creations.

Giacomo di Guglielmo di ser Gherardo. Cependant ce qui reste de ses œuvres ne lui assigne qu'un rang secondaire parmi les peintres sortis de l'École péruginesque.

Tiberio était né à Assise, comme nous l'apprend le procès-verbal d'expertise, où il est nommé Tiberius Diatalevi di Assisio. Il florissait dans les vingt premières années du seizième siècle. Sa meilleure fresque est une *Madone* entre deux anges qu'il peignit à San Martino, hors des murs de Trevi. Elle est conçue dans le style de celle qu'on attribue à son compatriote l'Ingegno, à Sant' Andrea d'Assise, et exécutée d'après l'ancienne méthode byzantine, qui consistait à préparer les chairs en vert. Sa couleur est violente. Ses formes sont carrées, ses draperies affectent des lignes droites. Ses figures d'anges trahissent une réminiscence du Spagna. C'est ainsi du moins qu'en jugent deux connaisseurs auxquels on peut s'en rapporter, MM. Crowe et Cavalcaselle. La fresque dont nous parlons porte l'inscription : *Joannes Baptista magi... de Trevio fecit fieri.. Tiberius de Assi...*; mais elle n'est point datée. Il existe une autre fresque de lui, à San Francesco de Montefalco, datée celle-là de 1510, la *Vierge* assise sur un trône, entre saint Pierre et un cardinal, et une autre datée de 1512, qui orne la chapelle delle Rose, à San Fortunato, dans la même ville. Ces ouvrages sont plus faibles que celui de Trevi, et plus conformes au goût péruginesque. Le premier présente des fautes de dessin assez choquantes dans les extrémités. Les contours en sont tranchants, les ombres d'un rouge lourd et les figures sans relief. Sur un pilastre on lit une inscription qui indique le donateur, avec ces mots : *Die XV, mensis novembris. A. D. MCCCCCX.*

La seconde de ces fresques représente dans le lambris le *Père éternel* entouré de séraphins, et sur la muraille cinq compositions épisodiques tirées de la vie de saint François, qui furent ensuite répétées par le peintre, en 1518, dans une fresque peinte à Santa Maria degli Angeli, près d'Assise, sur les murs de la chapelle delle Rose. En voici les sujets : 1° saint François prêchant, et la publication des indulgences; 2° saint François au milieu des roses devant le pape et sa suite de cardinaux; 3° le Christ et la Vierge, à qui saint François offre des roses sur un autel; 4° saint François nu, au milieu des épines; 5° saint François entre deux anges. En répétant ses fresques de Montefalco, Tiberio y a montré plus de talent. On fait aussi l'éloge d'un *Saint Sébastien* de grandeur naturelle, peint sur un pilastre dans la même église San Fortunato. Enfin, à San Domenico, près d'Assise, la chapelle de San Girolamo contient une fresque de Tiberio, la *Vierge* entourée d'anges et de saints. Quatre anges, dont deux sont à genoux et les deux autres suspendent une couronne sur la tête de Marie, paraissent empruntés de Pérugin, et la Madone qui adore son Enfant rappelle la manière de l'Ingegno.

Il est fait mention, dans une biographie de Dono Doni par Antonio Cristofani, d'un payement qui fut fait à Tiberio, pour avoir peint les armes du pape Clément VII sur un monument de la ville d'Assise.

TREVI. — A San Martino, hors les murs, la *Madone* que nous venons de mentionner : fresque en mauvais état.

MONTEFALCO. — Une *Vierge* entre deux saints, avec l'incription « *Opus fecit fieri familia Augusti de Montefalco, die XV, mensis novembris.* A. D. MCCCCCX Tiberius de Assisio pix. »

Dans la chapelle des Roses, à San Fortunato, les fresques ci-dessus mentionnées.

ASSISE. — A Santa Maria degli Angeli, près de cette ville, cinq épisodes de la vie de saint François, les mêmes que ceux de la chapelle des Roses à San Fortunato; on lit l'inscription *Hoc opus gratiâ Dei consummata fuit* A. D. MCCCCCXV... (1518, d'après Mezzanotto dans sa Vie du Pérugin).

A San Domenico, près d'Assise, autre *Madone* avec saints.

BERLIN.— Au musée se trouve, sous le n° 146, une *Madone* avec les saints Jacques, Antoine, François et Bruno, attribuée par le catalogue au Pérugin, bien que ce soit plus problement un ouvrage de Tiberio.

DOMENICO DI PARIS ALFANI

NÉ EN 1483; MORT APRÈS 1553.

A supposer même qu'il n'eût pas eu le talent qu'il avait, Domenico Alfani aurait été immortalisé par l'amitié de Raphaël. C'est le privilége des grands hommes d'entraîner dans la lumière de leur gloire ceux

qu'ils ont aimés. Domenico était le fils d'un orfévre de Pérouse, nommé Paris Pandari (ou Panderi) Alfani, qui était aussi architecte, et qui est inscrit sur le Registre de la corporation des orfévres, à la date de 1463. On sait de Paris Pandari qu'il s'était marié en 1478 à Sebastiana, veuve de Stefano d'Angelino di Vico, qui fut la mère de Domenico, et qu'il fut chargé, en 1480, par la ville de Pérouse, de certaines constructions à élever dans l'hôpital de San Bernardino.

Mis à l'école de Pérugin, Domenico di Paris y connut Raphaël, qui était du même âge que lui. Ils étaient nés l'un et l'autre en 1483, et ils se lièrent d'une étroite amitié. Lorsque Raphaël quitta l'école de Pérugin, les deux amis se séparèrent à regret[1] ; mais ils ne se perdirent pas de vue, car l'on a des preuves qu'ils furent en correspondance, et que Domenico faisait à Pérouse les affaires de Raphaël. Les Carmélites de Pérouse lui ayant commandé une Sainte Famille pour leur église, Alfani en demanda un dessin à Raphaël, qui le lui envoya, précieusement travaillé, avec ces lignes écrites au verso de la feuille : « N'oubliez pas, Menecho (abréviation de Domenico), de m'envoyer les chansons d'amour que Ricciardo composa dans son voyage, et rappelez à Cesarino[2] qu'il doit m'envoyer ce sermon [?] (*quella predicha*), et recommandez-moi à son bon souvenir. Veuillez aussi prier la donna Atalante de me faire tenir mon argent, et tâchez qu'elle paye en or. Dites à Cesarino de le lui demander aussi. Avisez-moi, si je puis faire quelque autre chose pour vous[3]. » Le dessin sur lequel est écrite cette lettre représente une Vierge offrant une orange à l'Enfant Jésus, entre saint Joseph et saint Joachim, et derrière elle, sainte Anne en admiration et le petit saint Jean avec la croix. D'après le style du dessin, il est facile de retrouver la date de la lettre, qui doit avoir été écrite vers le commencement de 1508.

Deux ans après, Domenico était reçu dans la corporation des peintres de Pérouse, pour la Porta Borgna, sous les noms de *Dominicus Paridis Panderi Alfani*[4]. L'année suivante, en 1511, on lui donnait à décorer de peintures, avec Berto di Giovanni, les pennons des trompettes de la ville, au prix de 24 florins, et en 1513, à l'avénement de Léon X, il recevait commission de peindre les armes de ce pontife pour les décemvirs. Bientôt, cependant, il obtint des travaux plus dignes de ses talents et du noble style auquel il s'était rattaché. Il avait en effet une telle admiration pour Raphaël qu'il affectait d'imiter la manière de son ami, et il l'imita même avec bonheur dans un tableau de six figures, — toujours la Madone entre deux saints et deux anges, — peint à l'huile sur bois, et qui est aujourd'hui à Pérouse, dans le Collegio Gregoriano[5]. Les personnages sont de grandeur naturelle. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant serait digne de Raphaël par la grâce des lignes, par le choix des formes et de l'ajustement, et par le sentiment des deux figures, si le visage de la Vierge était plus délicat et moins rond. Les deux saints debout sont drapés avec ampleur et dignité ; les mains sont dessinées purement ; mais les têtes ont une physionomie individuelle qui manque un peu d'élévation et de beauté. Ce qui est faible dans cette composition religieusement symétrique, et ce qui la dépare, c'est le caractère pauvre et commun des deux anges qui déposent une couronne sur la tête de la Vierge. Le dessin en est raide, le mouvement gauche et la forme chétive. En revanche, la couleur du tableau est superbe. Le paysage et les figurines qui ornent le trône sont d'un excellent goût. Sur la bordure du vêtement de la Vierge, on lit : A. D. MDXVIII, *Domenicus fecit*. S'il est vrai, comme le dit Passavant, que la partie supérieure de ce panneau soit copiée sur un carton de Raphaël, il faut convenir que le peintre

[1] Leone Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Perugini. In Roma*, MDCCXXIII. L'auteur dit que Raphaël voulait emmener avec lui Domenico : *Voleva Raffaello condurlo anche seco.*

[2] Cesare Rosseti, peintre, sculpteur et architecte civil et militaire, dont Leone Pascoli a écrit la biographie dans ses *Vite dei Pittori Perugini.*

[3] Cette lettre est écrite sur un dessin qui fait partie de la collection Wicar, à Lille. Pungileoni a donné un fac-simile de cette lettre dans son *Elogio storico di Giovanni Santi et del gran Raffaello di Urbino*. Urbino, 1822. Nous traduisons ici comme Passavant, non sans conserver quelques doutes sur la fidélité de ses traductions.

[4] Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine*, page 241.

[5] Ce tableau est gravé dans la *Storia* de Rosini, t. V, p. 22 et dans la *New History of Painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle*, p. 366 du t. III.

a été bien inégal dans ses emprunts, car il y a une différence notable entre les figures des deux anges et celles de la Madone avec l'Enfant.

Il est clair, au surplus, que Domenico, fort habile à mettre à exécution les pensées d'autrui, était lui-même dépourvu d'initiative et d'invention. Voilà pourquoi ses œuvres présentent de tels changements de manière qu'on a souvent de la peine à les croire d'une seule et même main. C'est ainsi qu'il se servit d'un carton du Rosso, peintre florentin, pour peindre un tableau qui lui avait été commandé par la fabrique de l'église de Castel Rigone. Son amitié avec le Rosso datait de l'année 1527, dans laquelle celui-ci, après avoir été fait prisonnier, au sac de Rome, par les soldats du connétable de Bourbon, fut maltraité, dépouillé de ses vêtements, et eut la plus grande peine à s'enfuir sur le chemin de Pérouse. Arrivé dans cette ville, il fut recueilli par Domenico Alfani, qui lui donna l'hospitalité et l'habilla de neuf[1]. En échange de ces bons offices, Rosso fit pour Domenico un superbe carton de l'*Adoration des Mages*.

Le tableau de l'*Adoration des Mages* dont parle Vasari est-il celui qui se voit aujourd'hui à Sant'Agostino de Pérouse, et que l'Orsini, dans son *Guide*, attribue, on ne sait pourquoi, à Orazio Alfani, fils de Domenico? C'est l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle. Toutefois, il paraît que le tableau de Castel Rigone représentait aussi une *Adoration des Mages* (*una Epifania*), avec trente-quatre figures, et un concert d'anges dans le ciel. Ce tableau fut estimé en 1534 par deux experts, dom Girolamo Monterosso, abbé du monastère de San Pietro, et un connaisseur, nommé Alfano Alfani, qui l'évaluèrent à quatre cents ducats d'or larges. « Il n'en reste à Castel Rigone, dit Mariotti, que le soubassement, *basamento*, et les tympans, ornés de bonnes peintures, qui servent maintenant de cadre au tableau moderne par lequel on a remplacé l'ancien. Ce dernier, lors des guerres qui désolaient le territoire de Pérouse, en 1643, fut pris par Ferdinand II, grand-duc de Toscane, et transporté dans la Galerie des Offices, à Florence, où il est encore. » Mais les annotateurs de Vasari font observer que le tableau qui est aux Offices est reconnu pour être d'Orazio Alfani, et que ses dimensions ne correspondent point à celles du soubassement et des tympans conservés à Castel Rigone.

Le style ombrien modifié, amélioré et agrandi par l'imitation de Raphaël, ne se trouve pas toujours dans les œuvres de Domenico, lesquelles trahissent un changement notable à partir de ses relations avec le Rosso. Oubliant la sagesse de ses premiers errements, l'artiste pérousin s'attachait maintenant à d'autres modèles. En 1532, il peignait pour l'église Santa Giuliana de Pérouse une Madone avec plusieurs saints, qui paraissait être un mélange des manières d'André del Sarto et du Rosso. Elle est peinte à l'huile sur panneau et les figures en sont de grandeur naturelle. Les têtes sont petites sur de grands corps. L'évangéliste saint Jean, un pied sur le degré du trône virginal, montre du doigt le Sauveur, et sainte Julienne, un bras dans un livre, tient en laisse un monstre. La couleur de Domenico, qui est ordinairement rosée, est ici d'un rouge brique sur des ombres noires. Les mains sont maniérées dans le goût de Michel-Ange. Du reste, l'authenticité de l'ouvrage est prouvée par l'inscription : *Dominicus Parisis Perusinus faciebat*, précédée de la date A. D. MDXXXII.

En 1535, Domenico Alfani était chargé par les décemvirs de peindre à fresque sur la muraille du Palais public, en compagnie d'un certain Giacomo Milanese, les armes du pape Paul III, à l'occasion du voyage de ce pontife à Pérouse, et l'année suivante, il peignait, à la demande des mêmes magistrats, une statue de saint Louis dans l'église San Francesco. Enfin, en 1553, bien qu'âgé de soixante-dix ans, il s'engageait à faire, pour cette même église San Francesco, un travail dont nous parlerons plus loin, dans la notice consacrée à son fils. Leone Pascoli, dans ses biographies des peintres de Pérouse, dit que Domenico di Paris Alfani, né la même année que Raphaël, mourut aussi en la même année et pour la même cause que ce grand homme, c'est-à-dire par incontinence. On voit que Pascoli a commis en cela une grosse erreur, puisque Domenico vivait encore trente-trois ans après la mort de Raphaël, et que, selon la remarque de Mariotti, quelle que fût l'amitié d'Alfani pour ce grand homme, il ne la poussa point jusqu'à l'envie d'accompagner

[1] Per il che da quelli mal condotto, si condusse appena in Perugia, dove da Domenico di Paris, pittore fu molto accarezzato e rivestito, ed egli disegnò per lui un cartone di una tavola de' Magi, il quale appresso di lui si vede, cosa bellissima. — *Vasari.*

son ami dans l'autre monde. Domenico fut enterré à San Pietro de Pérouse, conformément au désir qu'il en avait manifesté dans ses deux testaments, datés de 1527 et de 1549.

Il n'existe, à notre connaissance, aucun ouvrage de Domenico di Paris Alfani dans les musées de France.

PÉROUSE. — Dans le Collegio Gregoriano, la *Vierge avec deux Anges et deux Saints*, dont nous avons parlé. Ce tableau, gravé dans la *New History of Painting in Italy*, est signé et daté de 1518.

Au Musée de la Ville, une *Madone* avec des saints et des anges; un ange vu en raccourci au-dessus de la tête de la Vierge, jette des fleurs, deux autres vont la couronner; les saints ou saintes sont Nicolas, Pierre, Paul et Lucie. MDXXIIII; à l'huile sur bois.

CITTA DELLA PIEVE (patrie de Pérugin). — Dans la cathédrale, une *Madone* avec deux anges jouant de la harpe et de la viole, est datée de 1521 et signée.

A Sant' Agostino, une *Adoration des Mages*, attribuée dans le *Guide* d'Orsini à Orazio Alfani, bien qu'elle soit de son père, et peut-être celle qui fut peinte sur le carton du Rosso.

A Santa Giuliana, une *Vierge* avec des saints, portant le nom de *Domenico Parisis*, et la date MDXXXII.

BETTONA. — Dans l'église San Francesco, la *Vierge* avec quatre saints. L'Enfant, sur les genoux de sa Mère, reçoit la croix des mains de saint François. Peinture dans le goût de Raphaël, comme celle du Collegio Gregoriano de Pérouse.

POMPEO COCCHI

NÉ EN 1486?

Contemporain de Domenico di Paris Alfani, Pompeo di Pier Gentile Cocchi ne lui a pas été inférieur, si l'on en juge par un tableau peint à l'huile sur bois, que renferme la cathédrale de Pérouse, et qui représente la *Madone* entre saint Nicolas et saint Laurent. Ce tableau est daté de MDXXV.. (deux chiffres manquent), signé en petites lettres *Pompeo Cocchi*. L'enfant Jésus a cela de particulier qu'il tourne le dos au spectateur, comme aurait pu le concevoir un imitateur maniéré de Michel-Ange. Les deux saints ont de la ressemblance avec ceux de Domenico Alfani; ils sont drapés avec ampleur. La couleur, qui est d'un rouge puissant, est bien fondue et d'un empâtement ferme. On voit aussi dans le musée de Pérouse un morceau de fresque détaché de l'église San Severo, transporté sur toile et catalogué sous le nom de Pompeo Cocchi. Le dessin du nu est maniéré comme celui d'un autre tableau attribué au même artiste, et qui figure dans la même galerie sous le n° 203. C'est un *Christ en croix*, entre la Vierge et saint Jean, qui provient de la confrérie della Giustizia et qui rappelle un peu le style florentin des successeurs de Fra Bartolommeo, bien qu'on y retrouve surtout le sentiment de l'École ombrienne [1]. On pourrait s'en faire une idée en regardant le *Jésus en croix* de Bernardino Perugino qui est au Louvre, décrit sous le n° 289 dans la Notice de ce Musée, et qui montre une exécution fière et libre.

Annibale Mariotti parle plus d'une fois de Pompeo. Il mentionne son admission dans le Collége des peintres, en 1523; il signale une fresque de ce maître dans la chapelle de la Nativité, à Montemorcino, et le testament, daté du 26 mars 1544, par lequel il témoigne le désir d'être enterré dans cette même chapelle de Montemorcino. Il nous apprend enfin que Pompeo Cocchi fut désigné comme expert, le 16 juillet 1549, pour estimer, avec Domenico Alfani et Caporali, une peinture exécutée par Lattanzio di Vincenzo Pagani (dit Lattanzio della Marca), à Santa Maria del Popolo.

PÉROUSE. — Dans la cathédrale (Duomo), la *Madone* entre saint Nicolas et saint Laurent (1517 ?)

Dans le musée, le *Christ en croix*, portion de fresque, transportée sur toile. — plus un autre *Christ en croix*, entre la Vierge et saint Jean. Au revers du panneau, la Vierge tenant la tête du Messie sur ses genoux.

[1] *A New History of Painting in Italy, by Crowe and Cavalcaselle.* London, Murray, t. III, 1866.

BERTO DI GIOVANNI

NÉ VERS 1490?

Le 21 juin 1516, Raphaël renouvelait avec les religieuses du couvent de Monteluce, près Pérouse, un contrat déjà passé avec elles en 1505, par lequel il s'engageait à leur peindre un tableau du *Couronnement de la Vierge* qui devait être terminé l'année suivante et qu'on lui paierait cent vingt ducats. Dans ce nouveau contrat, Raphaël désignait pour son collaborateur le peintre Berto di Giovanni, de Pérouse, qui avait été son condisciple chez Pérugin et qu'il chargeait de peindre les ornements du cadre et le gradin, la *predella*, dont le prix était de quatre-vingts ducats. Le seul fait d'avoir été choisi par Raphaël en pareille circonstance serait plus que suffisant pour justifier la présence de Berto di Giovanni dans l'*Histoire des Peintres*. Mais Raphaël étant mort sans avoir pu tenir son engagement, le tableau ne fut exécuté que cinq ans après, par Jules Romain et le *Fattore*. Quant à Berto di Giovanni, soit qu'il eût attendu l'arrivée du tableau, soit qu'il eût rempli sa commission peu de temps après la signature du contrat, il peignit les trois sujets indiqués par Raphaël pour les peintures du gradin, savoir : la *Naissance de la Vierge* — ce morceau porte la date : A. D. MDXXV; — son *Mariage*, ou, comme l'on dit en Italie, le *Sposalizio*, et sa *Mort*. A ces trois sujets, il en ajouta même un quatrième d'égale dimension, sans doute pour se conformer aux mesures de la grande composition envoyée par Francesco Penni et Jules Romain, et il y représenta la *Présentation au Temple*.

Le style raphaélesque de ces panneaux, qui sont aujourd'hui conservés dans la sacristie du couvent de Monteluce, pourrait faire croire qu'ils furent exécutés, au moins les trois premiers, sur les dessins du maître. Cependant l'ordonnance du gradin ne porte point la marque souveraine de l'homme qui a excellé entre tous dans cette partie de l'art, et, de plus, les draperies y sont trop banales pour avoir été peintes sur un trait de Raphaël, bien que le tout se rattache évidemment à sa dernière manière. La couleur en est d'un brun rouge, soutenue par des ombres fortes, et très-empâtée. Maintenant, de la similitude qui existe entre ces morceaux et ceux de la *predella* du maître-autel dans l'église Santa Giuliana, de Pérouse, on peut conclure que ce dernier gradin est aussi l'ouvrage de Berto di Giovanni, lequel y a peint en trois compartiments, deux saintes, le *Martyre de saint Jean l'évangéliste* jeté dans l'huile bouillante, et le même saint à Patmos. Dans la composition du martyre, suivant la remarque de Passavant, le peintre a imité le *Martyre de sainte Félicité* par Raphaël, celui qui est gravé par Marc Antoine[1].

C'est à peu près tout ce que nous savons de Berto di Giovanni. Mariotti l'a trouvé inscrit dans le Registre matricule des peintres, et dans le livre des Gabelles, depuis l'année 1497 jusqu'en l'année 1507, comme peintre et chef de maison, au quartier de la Porta Sole, à Pérouse; on l'y nomme *Bertus* (pour *Albertus*) *Johannis Marci*. Par d'autres documents, il est constaté que Berto fut chargé de peindre les pennons des trompettes de la ville, en compagnie de Domenico di Paris Alfani; qu'il fut employé à quelques autres travaux par les prieurs de la cité, en 1520, et enfin qu'il vivait encore en 1523, quand son fils Girolamo fut admis dans la corporation des peintres, pour la Porta Sant'Angelo.

PÉROUSE. — Dans l'église Santa Giuliana, le gradin du maître-autel représentant le *Martyre de saint Jean l'évangéliste*, le saint à Patmos et deux saintes.

Dans le couvent de Monteluce, près Pérouse, quatre panneaux formant le gradin du tableau exécuté par Jules Romain et Francesco Penni, suivant les dernières volontés de Raphaël.

Au musée de Pérouse se trouve un petit tableau attribué à Berto di Giovanni, et qui est pris d'une composition de la *Cène* gravée par Marc Antoine d'après Raphaël.

[1] Mariotti, *Lettere pittoriche Perugine*, p. 205-207.

VINCENZO TAMAGNI, DIT VINCENZO DA SAN GEMIGNANO

NÉ VERS 1490? — MORT EN ....

Au peu d'écriture consacré par Vasari à Vincenzo da San Gemignano (ou Giminiano), les commentateurs florentins de l'illustre biographe, ou plutôt les commentateurs siennois de la dernière édition florentine de Vasari, publiée par Felice Lemonnier [1], ont ajouté de nos jours quelques documents assez intéressants tirés des archives locales. Ces documents nous apprennent que Vincenzo était fils de Bartolommeo di Marco di Michele di Tamagno, et que sa famille possédait certains biens de campagne dans les bourgs de San Benedetto et de San Lorenzo, près de San Gemignano, ville toscane. En 1466 et 1467, deux oncles paternels de Vincenzo, Michele et Domenico, louaient leurs biens au monastère de la Badia de Florence, et en 1471, ils étaient devenus les fermiers de leurs propres biens, vendus à ces mêmes moines de la Badia.

On ne sait en quelle année naquit Vincenzo, mais on présume que ce fut en 1490, d'après une inscription de 1510 où il se dit jeune : VINCENTIUS JUVENIS SAN GEMINIANENSIS ME PINXIT. A. D. MDX. Cette inscription se lisait sur une fresque peinte par Vincenzo, dans une chapelle de l'église San Francesco, à Montalcino, fresque à moitié ruinée, où l'on voyait la *Nativité de la Vierge*, et plus bas saint Nicolas de Bari et sainte Catherine martyre, le tout faisant pendant à un *Mariage de la Vierge*, qui décore la même chapelle, sur un fond de paysage. Les notices du couvent de Montalcino et les registres de l'hôpital Santa Maria della Croce, dans cette même ville, confirment la date de 1510 donnée plus haut et témoignent que jusqu'en l'année 1512, Vincenzo travaillait à Montalcino, soit pour peindre une Vierge couronnée par des anges dans l'hôpital (devenu aujourd'hui un magasin obscur), soit pour décorer, dans ladite église San Francesco, une autre chapelle dédiée à saint Pierre, où il représenta la *Vocation* du saint, la *Chute de Simon le Magicien*, la *Pêche miraculeuse* et la *Rencontre de Pierre avec le Christ à Rama*. La voûte fut également peinte par lui et ornée des figures des quatre évangélistes et de quatre saintes, avec des arabesques et des enfants. Mais de toutes ces fresques ruinées il ne reste que le sujet de *Simon le Magicien* et la *Rencontre de saint Pierre avec Jésus*.

Ce fut donc postérieurement à l'année 1512 que Vincenzo, se trouvant à Rome, entra dans l'école de Raphaël et devint son collaborateur dans les Loges du Vatican. Bien qu'il eût déjà fait ses preuves comme peintre, il ne laissa pas de subir l'influence de Raphaël, dont il était d'ailleurs l'intime ami, et d'imiter la manière de ce grand maître. Il y parut clairement lorsque Vincenzo fut chargé de peindre certaines façades de maisons ou de palais, à Rome, notamment celle d'un édifice situé vis-à-vis du palais de Jean-Baptiste dell' Aquila, dans le Borgo. Pour une de ces façades, celle de la maison qu'avait fait construire Jean-Antoine Battiferri, d'Urbin, en face du palais du cardinal d'Ancona, il se fit donner par Raphaël un dessin qu'il ne lui resta plus qu'à exécuter sur la muraille. Ce dessin représentait, d'une part, les Cyclopes forgeant les foudres de Jupiter, de l'autre, Vulcain forgeant les flèches de l'Amour, le tout avec de beaux nus et avec un accompagnement de belles statues, qui sans doute devaient être peintes en clair-obscur. Raphaël avait choisi ce sujet par allusion au nom de son compatriote, Battiferro (qui bat le fer). Malheureusement, le dessin du grand maître et les fresques de son ami n'existent plus; mais nous avons au Louvre un tableau de Jules Romain, *Vénus et Vulcain*, dans lequel Jules s'est inspiré peut-être du dessin que Raphaël avait

[1] Ces très-intelligents commentateurs sont MM. Carlo Milanesi, Gaetano Milanesi et Carlo Pini, tous les trois de Sienne. C'est par inadvertance que nous les avons plusieurs fois qualifiés de Florentins dans le cours de cet ouvrage.

fourni à Vincenzo, mais qui, en tous cas, porte le caractère fièrement maniéré et violent propre à Jules Romain.

Le temps a détruit, disons-nous, cette fresque de Vincenzo, qui serait pour nous deux fois précieuse, puisqu'elle était exécutée d'après l'invention du plus parfait des grands maîtres. Il en a été de même des fresques dont l'artiste toscan avait orné la façade d'une maison située sur la place Saint-Louis-des-Français. Il y avait peint la *Mort de César* et le *Triomphe de la Justice*, ensuite, dans une frise, un *Combat de cavalerie* plein de mouvement et de feu; enfin, dans les trumeaux de l'étage supérieur, des figures de Vertus. A cette occasion, Vasari fait observer que l'air de Rome et la beauté de son site ont une influence heureuse sur la qualité des ouvrages d'art qu'on y produit. « L'expérience nous apprend, dit-il, que le même homme n'est pas aussi habile dans tel lieu que dans tel autre, et que le génie d'un artiste tient beaucoup à l'air qu'il respire, au ciel qui l'éclaire. » Si cette observation est juste en général et incontestable, elle n'est pas à l'avantage de la ville de Rome, en ce sens du moins que si cette ville a toujours été un séjour favorable pour les artistes déjà bien doués, en revanche, elle n'a vu naître dans son sein aucun artiste vraiment supérieur, à l'exception de Jules Romain.

Après la mort de Raphaël, Vincenzo dut retourner à San Gemignano, non pas en 1527, comme le dit Vasari, mais en 1521 ou 1522, car il existe dans cette ville un tableau de lui, signé et daté ainsi : VINCENTIVS TAMAGNIVS GEMSIS FACIEBAT MDXXII. Ce tableau est une *Madone* avec l'Enfant entre quatre saints, dont deux à genoux, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme, les deux autres debout, saint Gualbert et saint Benoît. Il présente cela de singulier que, dans la partie supérieure, le Père éternel, environné d'une gloire d'anges, a été ajouté par un peintre que l'on croit être Marucelli. Sur le gradin du trône où la Vierge est assise, Vincenzo a peint la *Visitation* et d'autres sujets traités avec beaucoup de grâce, sur fond d'or, par le procédé qu'on appelle *graffito*[1]. Les fonds d'or ne déplaisaient pas à Vincenzo, quoiqu'ils appartinssent aux premiers temps de l'art, car on connaît de lui un tableau sur fond d'or, peint aux Pomerancie, lieu dépendant de Volterra, dans la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église Saint-Jean-Baptiste. C'est encore une *Madone* assise tenant l'Enfant sur ses genoux, ayant à droite saint Jean-Baptiste et saint Sébastien, à sa gauche sainte Lucie et saint Martin évêque. Le tableau est signé : VINCENTIVS TAMAGNIVS GEMINIANENSIS PINXIT MDXXIII. Il a subi une restauration malheureuse qui a rendu méconnaissable la tête de la Vierge, qu'on disait fort belle.

Lors du sac de Rome par le connétable de Bourbon, en 1527, Vincenzo, qui se trouvait dans cette ville, en sortit le plus tôt qu'il put, et s'en retourna, non pas à San Gemignano, mais à Montalcino, où il eut à peindre, dans l'oratoire de la confrérie de Saint-Roch, un tableau qui fut sauvé en 1553, lorsque l'oratoire fut détruit par l'artillerie des Impériaux, et qui se voit maintenant dans l'église del Soccorso. La Vierge est peinte environnée d'anges, dont les uns sont en adoration devant elle, tandis que les autres font de la musique sur divers instruments. A sa droite, un saint à genoux, tient une flèche; à sa gauche, saint Roch, agenouillé aussi, s'appuie sur son bourdon. Cette figure passe pour être le portrait de Vincenzo Tamagni. Entre les deux saints est placé l'apôtre Thomas, et le fond représente un paysage accidenté de collines et de fabriques, et traversé par un fleuve. Le tableau est signé comme les précédents et daté de 1527. Grâce à la précaution qu'a prise Tamagni de signer ses tableaux et de les dater, nous savons que l'année suivante il en faisait un, *Saint Joachim et sainte Anne*, pour l'église San Stefano di Ischia, près de Grosseto, en Toscane.

[1] Le *graffito* ou *sgraffito* signifie en italien *égratigné*. Ce mot signifie un certain procédé dont on usait fréquemment à Rome autrefois et dont on use encore aujourd'hui à Gênes. Voici en quoi consiste ce procédé. On couvre le mur d'un enduit de sable et de chaux que l'on rend plus ou moins noir en y mêlant de la cendre de paille brûlée. L'enduit une fois sec, on y superpose une couche de chaux délayée dans de l'eau de colle. Sur cette teinture blanche, on calque en points noirs, au moyen de cartons piqués, les contours du dessin qu'on veut exécuter; cela fait, le peintre, se servant d'un instrument à plusieurs pointes, en manière de fourchette, pratique des hachures qui, en enlevant la couche blanche de dessus, fait reparaître la couche noire de dessous, et produisent d'une façon expéditive un dessin en grisaille, c'est-à-dire en blanc et en noir. Dans le tableau de Vincenzo da San Gemignano, le *graffito*, au lieu d'être hachuré sur fond noir, est hachuré sur fond d'or.

Vasari assure qu'à partir de cette année 1527, le peintre se trouva dépaysé loin de Rome, ne respirant plus l'air qui entretient les beaux génies, et qu'il eut à souffrir des infortunes qui le dégoûtèrent de son art; et le biographe ajoute qu'il gardera le silence sur les derniers ouvrages de Tamagni pour n'avoir pas à diminuer les éloges qu'avait mérités auparavant ce peintre habile, et la grande réputation qu'il s'était faite si honorablement parmi les Romains. *Essendo fuor dell'aria che i belli ingegni alimentando fa loro operare cose rarissime, fece alcune cose le quali io mi tacerò per non coprire con queste le lode ed il gran nome che s'aveva in Roma onoravolmente acquistato.* Un de ces derniers ouvrages, dans lequel on remarque deux petits anges fort gracieux qui adorent la Vierge, entourée de séraphins et accompagnée des quatre figures de saint Antoine, saint Paul ermite, saint Nicolas et saint Roch, porte la date de 1529, et bien que la signature de Vincenzo ne s'y lise point, on le regarde comme l'auteur de ce morceau, que lui même peut-être il trouva trop faible pour y mettre son nom. Quoi qu'il en soit, tous nos renseignements sur Tamagni s'arrêtent à l'année 1529, et il est présumable qu'il mourut vers ce temps-là, d'autant que Vasari, qui dans la première édition de son livre, avait porté à l'année 1533 la mort de Vincenzo, a supprimé, dans la seconde édition, revue par lui, la date, sans doute inexacte, de cette mort. Toujours est-il que Vincenzo Tamagni, bien que d'origine toscane, doit être rangé dans l'École romaine, pour avoir admiré son maître jusqu'à l'imitation, pour avoir subi l'ascendant de Raphaël, après avoir obtenu son amitié.

Il va sans dire que les peintures exécutées sur les façades et palais de Rome par Vincenzo de San Gemignano ont péri, mais il reste quelques morceaux de sa main à San Gemignano, sa patrie, et à Montalcino, autre ville de Toscane.

Montalcino. — Dans l'église Saint-François, la chapelle de Niccolò Posi, notaire, et celle dédiée à saint Pierre, furent peintes par Vincenzo. Les fresques de la première, dont nous avons parlé, sont grandement endommagées, et l'inscription qu'on y lisait autrefois est maintenant perdue. Les fresques de la seconde chapelle sont aussi presque entièrement ruinées, à l'exception de celles qui représentent la *Chute de Simon le Magicien* et la *Rencontre de saint Pierre avec le Christ.*

Dans la salle des voyageurs de l'hôpital Santa Maria della Croce, devenue un magasin obscur, on distingue encore, quoique avec peine, une *Madone couronnée par des anges*, peinte entre les années 1510 et 1512.

Dans l'église du couvent de Sainte-Catherine, on découvrit, il y a quelques années, dans la lunette d'une porte, une peinture de Tamagni, *la Prière au Jardin*, qui ne fut pas plutôt rendue à la lumière qu'elle se gâta à périr pour toujours, grâce à la négligence ou à l'ignorance de ceux qui dirigeaient les travaux.

Dans l'église de la Madonna del Soccorso, la *Vierge entourée d'anges*, dont nous avons parlé, et qui se trouvait primitivement dans l'oratoire de la confrérie de Saint-Roch.

Ischia, près de Grosseto, dans l'église San Stefano, *saint Joachim et sainte Anne,* avec l'inscription susdite.

San Gemignano. — A Sant' Agostino, dans la chapelle Sainte-Anne, une *Nativité de la Vierge*, que nous avons mentionnée, avec son inscription; à San Girolamo, monastère de l'ordre de Vallombreuse, tableau du maître-autel, représentant la *Madone* décrite dans la notice, avec l'inscription que nous avons rapportée. Sur le gradin du trône de la Vierge, la *Visitation* et autres histoires gracieuses tirées de la vie de la Vierge, et peintes au *graffito.*

Dans la maison Pratellesi, qui avait été l'oratoire des nonnes de Sainte-Catherine, un *Mariage de sainte Catherine* avec l'enfant Jésus. Auprès d'elle, à genoux, saint Benoît d'un côté, saint Géminien et saint Jérôme de l'autre. Deux anges tiennent une guirlande de fleurs et deux enfants soulèvent un rideau. Sur le socle, on lit : ANNVLO SVO SVBARRAVIT DÑS MS YHS XPS (Dominus meus Jesus Christus) ET TANQUAM SPONSAM DECORAVIT ME CORONA. ANNO DOMINI MDXXVIII. M. MAII.

Pomerancie, lieu dépendant de Volterre. — Une *Madone*, plus haut décrite, sur fond d'or, avec la signature et la date de 1525. Ce tableau a été décrit par le chanoine Anton Niccola Tabarrini, dans une lettre imprimée dans l'*Antologia di Firenze*, en juillet 1831.

Dans la chapelle de San Niccola di Tolentino, la *Madone* en demi-figure entourée de séraphins et adorée par deux petits anges, avec quatre figures de saints. Ce tableau et le précédent ne portent pas la signature de Vincenzo; mais on peut à bon droit les lui attribuer.

RAFFAELLINO DAL COLLE

NÉ VERS 1500? — MORT EN .... (APRÈS 1546).

On devrait ranger ce peintre dans l'École romaine, à supposer même qu'il fût né à Borgo San Sepolcro, comme le dit, par une erreur légère, le Vasari; mais il est certain qu'il était né à Colle, qui est un petit village situé sur le territoire de Città di Castello, dans les États de l'Église, village du reste fort peu distant

de Borgo San Sepolcro, puisqu'il n'en est qu'à une heure de chemin. Bien qu'on le dise élève de Raphaël, c'est plutôt de Jules Romain qu'il fut le disciple, et le disciple de prédilection, car il aida son maître, avec Giovanni da Lione, à exécuter les fresques de la salle de Constantin, au Vatican. Habile à mettre en œuvre les pensées de Jules Romain, dont il avait pris alors la manière, il peignit d'après les dessins de ces illustres peintres, en compagnie de Lione, tout contre le vieil hôtel des Monnaies, les armes du pape Clément VII, accompagnées de figures en forme de termes, et peu de temps après il fit, pour le cardinal della Valle, sur la porte de son palais, une fresque représentant la Madone qui couvre d'un linge l'enfant Jésus endormi, entre saint André et saint Nicolas, fresque dont le dessin lui avait été fourni également par Jules Romain.

Voilà tout ce que nous apprend Vasari sur Raffaellino, que cependant il avait connu d'assez près. Dans la notice d'Antonio Gherardo, Vasari parle de la collaboration de Raffaellino dal Colle aux fresques du palais du Té, à Mantoue; mais dans la vie de Giulio Roncano, il ne cite, comme ayant aidé Jules Romain pour les peintures de ce fameux palais, que Benedetto Pagni, Rinaldo Mantovano et le Primatice. Lanzi, du reste, et avant lui l'abbé Titi [1], ont suppléé quelque peu à la brièveté des renseignements donnés par Vasari sur l'artiste qui nous occupe. Ils font mention de plusieurs beaux ouvrages qui se trouvent dans la patrie même de Raffaellino, à Città San Sepolcro, notamment d'une *Résurrection du Christ* qui se voit à l'église San Rocco, et une *Assomption de la Vierge*, qui appartient aux Franciscains de l'Observance. Le premier de ces tableaux est plein de majesté, dit Lanzi (et l'on peut s'en rapporter à un aussi bon juge) : le Christ ressuscité fait un geste admirable de dédain pour les gardiens du sépulcre, que son apparition glorieuse remplit de terreur. C'est un morceau d'une grande beauté, dont il existe une répétition à la cathédrale de Borgo San Sepolcro, maintenant Città San Sepolcro [2]. L'autre est une peinture d'un savant dessin et d'une agréable couleur, qui a été malheureusement déparée par un restaurateur de tableaux, assez hardi pour y ajouter je ne sais quelle figure de sa main.

Le même sujet a été traité par Raffaellino dans l'église des Conventuels (c'est-à-dire des Franciscains, qui n'avaient pas adopté la réforme de leur ordre), et cette fois le peintre a joint de la grandeur au sentiment de la grâce et au précieux fini qui caractérisent toujours sa peinture. Cette seconde *Assomption*, se trouvant placée tout à côté d'un bon tableau de Vasari, le fait paraître misérable. On voit encore de Raffaellino, dans la même ville, aux Servi, une *Déposition de croix* assez belle, mais un peu faible de couleur, et à Sant' Angelo, une *Madone* avec l'Enfant, auxquels saint Sébastien présente humblement une des flèches de son martyre. La composition en est simple, gracieuse et de tout point digne d'éloges. Dans ces ouvrages, dal Colle se montre fidèle à la manière raphaélesque bien plutôt qu'au style rude et fier de Jules Romain. Il en est de même d'une *Vierge*, avec saint Sébastien, saint Roch et un saint évêque, que Raffaellino peignit à San Francesco de' Cagli, et qui est conforme, même dans le fond de paysage, au goût élevé et délicat de Raphaël. On retrouve aussi de belles réminiscences de ce grand maître dans certaines fresques peintes par Colle à Gabbio, sur les murs du monastère des Olivétains et relatives à la légende de saint Benoît. L'une de ces fresques, moins belle que l'autre, fait supposer que l'artiste y a été aidé par ses élèves, et pourtant l'abbé Lanzi, bon juge, encore une fois, y remarque des portraits pleins de vie, une architecture heureusement inventée et une figure de Vertu qui rappelle l'auguste élégance des Sibylles de Raphaël.

Le duc d'Urbin, dans sa villa de l'Imperiale, près de Pesaro, employa le Raffaellino, dont il fut par parenthèse plus satisfait qu'il ne l'avait été des frères Dossi, de Ferrare, et Girolamo Genga, qui dirigeait la célèbre fabrique de faïences, à Pesaro, demanda des dessins à notre artiste pour ces poteries ornées de portraits et de devises, pour ces majoliques nacrées que l'on commençait alors à décorer de compositions à figures d'après les maîtres. Il est même probable, comme le fait observer Passavant [3], que la similitude du

[1] Dans son *Studio di Pittura*, édition de 1708, page 28, cité par Mariette dans l'*Abecedario*.

[2] Il Signore che risorge, pieno di maestà; e con atteggiamento di sdegno mirando i custodi del sepolcro gli empie di terrore, pittura di grandissimo spirito, che si vede in San Rocco e si rivede alla catedrale. — *Lanzi*.

[3] *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, par F.-D. Passavant, directeur du Musée de Francfort, édition française revue et annotée par Paul Lacroix, page 292. Paris, Renouard, 1859.

nom de Raffaellino, qu'on appelait aussi Raffaele dal Colle ou dal Borgo, avec celui du grand peintre d'Urbin, a donné lieu à l'assertion, jusqu'à présent dénuée de preuves, que Raphaël d'Urbin avait donné des dessins pour des majoliques, assertion dont Malvasia s'est emparé légèrement en qualifiant Raphaël de potier, *boccalajo*, dans la première édition de la *Felsina Pittrice*.

Aussi modeste qu'il était habile, Raffaellino dal Colle, qui avait été le collaborateur de Jules Romain et que l'on sait même avoir aidé Raphaël dans les fresques de la Farnésine, ne crut pas déchoir en acceptant des travaux sous la direction d'un artiste auquel il était bien supérieur, Vasari. Celui-ci ayant été chargé d'une partie des préparatifs que l'on faisait à Florence, en l'année 1536, pour y recevoir magnifiquement Charles-Quint, Raffaellino fut appelé à concourir aux décorations dont Vasari était l'ordonnateur. Il reçut ensuite une commission aussi peu digne de ses talents, car on lui demanda des cartons pour les tapisseries du grand-duc, alors Cosme Ier; mais au lieu de les inventer lui-même, il dut les exécuter en couleurs d'après les dessins du Bronzino. Retourné à Borgo San Sepolcro, il y donna une nouvelle preuve de sa modestie en cédant au Rosso, qui était venu dans cette ville, un tableau dont lui, dal Colle, avait reçu la commande; « exemple bien rare, dit Lanzi, chez les peintres, qui ont coutume de faire fête aux artistes étrangers qui passent dans leur ville, pourvu qu'ils regardent et qu'ils partent : *soliti far festa a ogni pittor che arriva in città, purche vegga e parta.* »

On ne sait rien des dernières années de Raffaellino dal Colle, si ce n'est qu'il ouvrit à San Sepolcro une école d'où sortirent des artistes distingués, tels que Cristoforo Gherardi, Giovanni de' Vecchi, Raffaele Scaminozzi et autres, dont quelques-uns surpassèrent leur maître en invention, mais ne purent égaler ni sa grâce ni le fini précieux de sa manière, qu'il savait concilier avec une certaine résolution de pinceau. Vasari, qui avait connu ce peintre aimable et digne, parle de lui fort brièvement et ne lui accorde que bien peu d'éloges, comparativement à ceux dont il est si prodigue envers d'autres. Nous sommes donc fort peu renseignés sur un artiste qu'il serait intéressant de mieux connaître, puisque Raphaël et Jules Romain le jugèrent digne de travailler avec eux, et nous ne savons pas même la date de sa naissance ni la date de sa mort.

Les ouvrages de Raffaellino dal Colle ne se trouvent guère qu'en Italie. On n'en voit point dans les divers musées de l'Europe. Celui du Louvre ne possède pas même un dessin de cet habile maître.

ROME. — Dans les Loges du Vatican, la neuvième arcade où sont représentés l'*Adoration du Veau d'Or*, *Moïse recevant les tables de la loi*, *Moïse descendant du Sinaï*, et l'*Éternel* apparaissant dans une nuée lumineuse; toute cette arcade, disons-nous, passe pour avoir été peinte par Raffaellino sur les cartons de Raphaël.

A la Farnésine, quelques morceaux ont été exécutés par Gaudenzio Ferrari et Raffaellino, toujours sur les cartons du maître, notamment le pendentif où se voit la figure de Cérès, et celui qui représente le superbe groupe de *Jupiter embrassant l'Amour*, celui de *Mercure* et les autres pendentifs.

Dans la chambre de Constantin, Raffaellino et Perino del Vaga ont travaillé sous la direction de Jules Romain et du Fattore.

CASTEL DURANTE. — Dans la confrérie du Corpus Domini, quelques fresques par dal Colle.

CITTA DI CASTELLO. — Dans l'église San Francesco, la quatrième chapelle renferme une *Assomption de la Vierge* avec les apôtres autour du tombeau; belle peinture du maître.

Dans l'église de San Michele Archangelo, le tableau du maître autel, la *Vierge sur un trône* entre saint Sébastien et saint Michel; celui-ci foule aux pieds le démon.

Dans l'église des Servites, une *Déposition de croix*, dont le gradin représente la *Résurrection*, l'*Apparition à la Madeleine* et un autre sujet de la vie du Christ. Sur le piédestal d'une des deux colonnes qui soutiennent l'autel, est peint en miniature le *Repas d'Emmaüs*, et sur l'autre le *Seigneur apparaissant à la Vierge*. En face de la *Déposition* se trouve le plus bel ouvrage de Raffaellino, une *Annonciation* et une *Présentation au Temple*, qui fut portée à Rome et ne fut replacée dans l'église des Servites qu'après avoir subi les restaurations du peintre Camuccini.

Dans le palais Mancini, huit petites peintures dont les sujets sont les miracles du Saint-Sacrement.

BORGO SAN SEPOLCRO. — On appelle aussi cette ville Città San Sepolcro. — A la cathédrale, dans le chœur, une *Résurrection du Christ*. Sur la porte de la sacristie, une grande peinture de Raffaellino, l'*Éternel soutenu par des anges*.

Dans l'église de la Madonna delle Grazie, une *Vierge*, morceau précieux que l'on ne peut voir qu'avec la permission de l'évêque.

Dans l'église San Rocco, une *Résurrection*.

Au village de Citerna, près du chemin de Borgo à Arezzo, dans le territoire du pape, l'église San Francesco contient le *Christ entouré d'anges*.

CAGLI, dans les États de l'Église — une belle *Madone* dans le goût raphaélesque.

GUBBIO. — L'église de San Domenico possède une belle fresque de Raffaellino; c'est une *Madone* avec un chœur d'anges; daté de 1546.

URBINO. — Le tableau que l'on attribuait faussement à Raphaël d'Urbin et qui appartient aux nonnes de Sainte-Claire, avec cette inscription apocryphe : « *fu compra da Isabella da Gubbio, matre di Raffaele Santi di Urbino* », est attribué par quelques-uns à Raffaellino del Garbo, peintre florentin, et par d'autres à Raffaellino dal Colle.

LONDRES. — Dans la collection Baring, une esquisse moi-

tié dessinée, moitié peinte de la *Sainte Famille*, est regardée par M. Cavalcaselle comme pouvant être un ouvrage un peu maniéré de Raffaellino dal Colle, dans sa vieillesse.

VENTE CROZAT, 1742. — *Jésus-Christ* apparaissant à ses disciples dans le cénacle, avec l'estampe et quatorze dessins de différents maîtres, 24 liv. 25.

ORAZIO ALFANI ET CESARE ALFANI

NÉ VERS 1510, — MORT EN 1583.

On a vu, dans une notice précédente, que Orazio Alfani n'était pas, comme le dit Vasari, le frère de Domenico di Paris Alfani. Il était son fils naturel et il avait été légitimé en 1520, un peu avant l'âge de dix ans, par le docteur Giovanni Mansueti, en vertu d'un privilége conféré au père de ce docteur par l'empereur Sigismond. Orazio était donc né vers 1510, et non pas en 1494, ainsi que l'affirme par erreur le biographe Pascoli. Sa mère, Maddalena di Filippo, était une femme libre que Domenico épousa en 1536. Dans le Registre matricule des peintres, pour la Porta Susanna, Orazio est inscrit sous les noms de *Horatius Dominici Parisis Alfani*, à la date du mois de décembre 1545. Ses ouvrages ne sont pas rares à Pérouse, du moins ceux qu'on lui attribue, car les différents *Guides* en indiquent une trentaine sous son nom. Mais si on ne voulait mentionner que ceux qui ont un caractère d'authenticité absolue, il faudrait seulement parler d'un *Christ en croix* entre saint Jérôme et sainte Apollonie, qui fut peint par Orazio en collaboration avec son père, et qui est presque tout entier de sa main. C'est le tableau qui leur avait été commandé pour l'église San Francesco de Pérouse, en 1553, au prix de quarante florins, y compris les ornements du cadre, qu'ils devaient faire exécuter par un célèbre sculpteur en bois, Eusebio Bertano. Cette peinture, dont les chairs sont d'un ton brique, est en fort mauvais état. La figure du Christ y est mal réussie.

Dans la même église se trouvait aussi une *Nativité*, ouvrage présumé de la jeunesse d'Horace Alfani et aujourd'hui transporté dans le Musée de Pérouse. On y voit trois anges, assez pauvres de formes, chantant devant saint Joseph, et des pasteurs dans le lointain. Un trait singulier de cette composition, c'est que le peintre y a introduit sainte Anne tenant un bassin plein d'eau. La couleur en est uniformément rosée et presque sans ombres. Le type et le mouvement de l'enfant Jésus font penser à Raphaël et pourraient faire croire que le tableau d'autel qui, de l'église des Carmélites, à Pérouse, est passé dans le Musée de cette ville sous le n° 59, appartient plutôt à Orazio Alfani qu'à son père, lequel cependant passe pour en être l'auteur. Ce qui est certain, c'est que la composition de cette *Sainte Famille* est copiée au carreau sur le beau dessin de Raphaël qui fait partie de la collection Wicar, à Lille, à cela près qu'au lieu de trois chérubins que le grand maître avait placés dans le cintre, le copiste en a mis douze. L'exécution est soignée et froide, comme on peut l'attendre d'un artiste jeune; la chair n'est que très-légèrement ombrée, d'un ton jaune rosé, sans saveur et sans corps, appliqué à une seule couche, tandis que les draperies, qui ont été d'ailleurs endommagées et retouchées, sont au contraire d'un empâtement épais. Ces caractéristiques conviendraient à Orazio Alfani; mais, sur une maison qu'on aperçoit dans le lointain du tableau, on lit le mot *Anselmo*, et sur le bord du vêtement de la Vierge : O. MDXX. *Anse..... et meno* XX, ce qui a été interprété avec de grands efforts d'imagination : *Anselmo Giovanni et Domenico Alfani*. Orsini, dans son *Guide* a mis cette *Sainte Famille* sur le compte du Pérugin [1].

Lanzi a résumé les mérites d'Orazio Alfani en disant qu'il fut un des plus habiles imitateurs de Raphaël : *Questo è uno de' più somiglianti a Raffaello*. Il fut, du reste, plus qu'un peintre, car nous savons qu'en l'année 1576, en même temps qu'on lui confiait la décoration de la salle du Palais public, on le nommait architecte de la ville, *pubblico architetto della città*; mais les décemvirs, à cause de sa négligence, le

[1] Voyez la *New History of Painting in Italy*, déjà citée, t. III, p. 369.

destituèrent bientôt de ces fonctions et nommèrent à sa place Bino Sozi. Orazio survécut à son père environ trente ans, car il mourut à Rome en 1583, pendant les fêtes de Noël, ainsi que le constate un acte retrouvé par l'archiviste pérousin Vincenzo Tini. Il y est dit que Domenico, fils d'Orazio Alfani (né probablement de la dame Agnola Ceciliana, femme dudit Horace, de laquelle parle Domenico di Paris dans son dernier testament), est entré en possession du pauvre héritage paternel, sous bénéfice d'inventaire, *col benefizio della legge dall' inventario*, le 17 février 1584, après avoir fait célébrer des obsèques à son père dans l'église Santo Spirito. En 1573, Orazio Alfani avait fondé à Pérouse une académie de dessin dont il fut le premier président.

Son frère, Cesare Alfani, était, comme lui, fils naturel, et il avait été aussi légitimé en 1520. On le trouve inscrit sur le Registre matricule des peintres à la date de 1533, pour la Porta Borgna (ou Bornia). Il mourut en 1579. Aucun de ses ouvrages ne nous est connu, et cela tient probablement à ce qu'il ne travailla point pour son compte, et fut seulement le collaborateur de son frère et de son père.

Perouse. — A San Francesco, un *Christ en croix*, entre saint Jérôme et sainte Apollonie, tableau exécuté presque entièrement par Orazio Alfani.

Cette église possède encore deux autres ouvrages d'Orazio Alfani, savoir : l'*Archange Michel* et *Jésus disputant avec les Docteurs*.

Dans l'église du monastère des Bénédictines, dite San Pietro de' Cassinensi (du Mont-Cassin), se trouve une *Résurrection* du maître.

La confrérie de Sant'Agostino possède aussi des peintures d'Orazio.

Beaucoup d'autres ouvrages lui sont attribués dans les différents *Guides* de Pérouse, mais sans preuves d'une authenticité suffisante.

Dans le musée de la Ville, une *Nativité* provenant du transept de ladite église San Francesco. Les *Guides* de Pérouse constatent que le gradin aujourd'hui disparu de ce tableau, portait une inscription et la date de 1536. Elle est cataloguée sous le n° 43.

Le même musée renferme, sous le n° 59, la *Sainte Famille* qui était auparavant dans l'église des Carmélites et dont nous avons parlé.

DONO DONI

FLORISSAIT DE 1540 A 1572.

Vasari, qui parle de lui plusieurs fois, particulièrement dans la vie de Cristofano Gherardi, l'appelle Adone Doni. Il était d'Assise, car il signait *Dono delli Doni d'Ascesi*, et non pas d'Ascoli, comme l'ont imprimé les Giunti dans leur édition. La ville natale de Dono renferme plusieurs ouvrages de sa main, notamment des fresques relatives à la légende de saint Étienne, dans l'église *degli Angeli*, fresques qui servirent longtemps de modèles à la jeunesse du lieu, dit Lanzi, *che longo tempo servirono ivi di scuola alla gioventù*. L'artiste a introduit son portrait dans l'épisode de *la Dispute*. On doit restituer aussi à Dono Doni une autre fresque qui décorait l'ancien couvent des Bénédictines, maintenant delle Monte Luccie, mais qui est aujourd'hui dégradée. Cette fresque était attribuée à Andrea d'Assise, dit l'Ingegno. C'est une Vierge, entre saint François et saint Jérôme, peinte au-dessus du portail, dans un enfoncement dont l'épaisseur est ornée de deux figures à demi effacées, saint Bernardin et un autre saint. Dans l'église basse d'Assise, il y a également quatre Sibylles qui sont des œuvres authentiques de Dono Doni.

Les documents cités par Annibale Mariotti établissent que Dono habita Pérouse; qu'il y fut employé, vers 1550, à refaire les peintures qui ornaient l'horloge de la ville; que le 28 novembre 1547, il avait été chargé, avec Lattanzio Pagano (dit della Marca), d'estimer les ouvrages de Caporali, à Montemorcino, et qu'enfin il florissait encore en 1572, puisqu'à cette date (les *Guides* disent par erreur d'impression 1472), il peignit, dans la salle du Magistrato, *Jules III restituant à la ville de Pérouse son gouvernement municipal*. Lanzi signale, de plus, un grand *Jugement dernier* de Dono Doni, dans l'église San Francesco de Pérouse, et il ajoute que ce peintre retint peu de chose des maîtres antérieurs; qu'il fut quelquefois merveilleux dans la

vérité des portraits ; que, pour la couleur, il se conforma aux pérugincsques les plus rapprochés de son temps et qu'il se montra plus correct que spirituel, *più esatto che spiritoso.*

Assise. — Outre les morceaux dont nous venons de parler, il existe dans le couvent de Saint-François une suite de portraits en buste des plus illustres Franciscains, très-bien peints par Dono et très-intéressants.

Pérouse. — Le couvent des Bénédictins de San Pietro de' Cassinensi renferme une gracieuse *Adoration des Mages* par Dono.

GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA

NÉ VERS 1510?

Girolamo Siciolante avait pris, suivant l'usage italien, le nom de Sermoneta, sa patrie. On ne sait au juste quelle est la date de sa naissance, mais cette date est, suivant toute apparence, quelque peu antérieure à la mort de Raphaël. Bien qu'il ait été un heureux imitateur de ce grand peintre, il n'était donc point son disciple, mais le disciple d'un de ses plus fameux élèves, Perino del Vaga, dont il fut le collaborateur au château Saint-Ange. Il avait appris de son maître à peindre à fresque aussi bien qu'à l'huile, et il exerça pour son compte ces deux genres de peintures dans les églises de Rome, notamment à la Madonna dell'Anima, où il peignit avec beaucoup de soin l'*Histoire de la Vierge*, dans la chapelle des Fugger, et aux Saints-Apôtres, où l'on voit de sa main un *Christ mort*, avec la Vierge et d'autres figures, tableau d'un style si noble, qu'on le croit peint par Siciolante sur les dessins de Perino del Vaga.

Le plus connu des ouvrages de Sermoneta, celui que l'on montre à tous les étrangers de passage à Rome, c'est la fresque représentant Pépin, roi de France, qui, ayant fait prisonnier Astolphe, roi des Lombards, donne la cité de Ravenne à l'Église. Le fond de la composition est un magnifique temple qui rappelle l'entrée du palais pontifical. Pépin, descendu de cheval, ayant devant lui le roi prisonnier, qui marche les mains liées derrière le dos, s'avance en triomphateur, avec deux pages, dont l'un porte une statue d'argent, image symbolique de la ville de Ravenne, tandis que l'autre tient par la bride le cheval de Pépin. Le cortége du roi de France, dans lequel on remarque des cardinaux, est composé de nombreuses figures, les unes à pied, les autres à cheval, toutes de proportions plus que naturelles. Cette fresque considérable, décorant une muraille de la Sala Regia, au-dessus de la porte qui mène à la chapelle Sixtine, est d'une belle ordonnance et d'assez grande manière ; mais lorsqu'un des custodes du Vatican nous la montra, l'impatience d'entrer dans la chapelle Sixtine nous fit passer rapidement sous une décoration qui, en tout autre endroit, eût sans aucun doute retenu notre attention beaucoup plus longtemps. Parmi les peintures de Siciolante qui décorent les églises de Rome, on cite avec éloge une *Transfiguration* à Santa Maria in Araceli, et un *Christ en croix*, entre la Vierge et saint Jean, qui ornent le maître-autel de l'église Saint-Jacques-des-Espagnols.

Quoique dans la période où il florissait, c'est-à-dire dans la seconde moitié du seizième siècle, le style des élèves de Raphaël se fût élargi jusqu'au relâchement, Girolamo s'en tint de préférence à la manière étroite et cernée des premiers temps de l'École. Il se rapprocha plutôt des maîtres secs et des descendants du Pérugin que des peintres à la suite de Raphaël. Si l'on en croit un juge compétent, l'abbé Lanzi, le chef-d'œuvre de Sermoneta est à Ancône, dans l'église San Bartolommeo. C'est le tableau du maître-autel, qui est d'une conception tout à fait neuve, très-riche en figures et bien adaptée au grand champ qu'il fallait couvrir. Dans le haut, s'élève le trône de la Vierge, qu'environnent de jeunes saintes à genoux et un brillant essaim de petits anges. A ce trône conduisent, de droite et de gauche, deux escaliers qui séparent la porte supérieure de la porte inférieure, où est représenté saint Barthélemy, figure demi-nue, d'un mâle caractère, avec un

Saint Paul dans le style de Raphaël et divers autres saints. « On admire dans cet ouvrage, dit Lanzi, un empâtement de couleurs, une harmonie, un ensemble qui le font regarder comme la plus belle peinture de la ville. Il ne laisse rien à désirer, en effet, si ce n'est peut-être un peu plus de perspective aérienne. »

Une remarque à faire sur le Sermoneta, c'est que son style est plus ancien de deux générations que lui-même. Car il se rattache par un dessin serré et quelque peu sec aux traditions péruginesques plutôt qu'à la manière, déjà relâchée, de ses contemporains. Il peignit les portraits avec talent; mais jamais, que je sache, on n'a connu de portraits portant son nom, ou qui lui fussent attribués. Sermoneta mourut sous le pontificat de Grégoire XIII, c'est à-dire entre l'année 1572 et l'année 1585.

Les ouvrages de Siciolante da Sermoneta ne se trouvent qu'en Italie. Il n'en existe pas un seul dans nos musées.

Rome. — Dans l'église Dell'Anima, plusieurs épisodes de l'*Histoire de la Vierge*, peints à fresque, dans la chapelle du fameux financier Fugger.

Dans l'église des Saints-Apôtres, un *Christ mort* avec la Madone et d'autres figures, tableau à l'huile dont on attribue le dessin à Perino del Vaga.

A Saint-Jean-des-Florentins, une *Pietà* et diverses figures dans la troisième chapelle, à main droite.

A Saint-Jacques-des-Espagnols, un *Christ en croix* et à ses pieds la Vierge et saint Jean; c'est un des meilleurs ouvrages de Siciolante.

A Saint-Louis-des-Français, une fresque à main droite de l'autel; elle fut peinte en concurrence avec Pellegrino de Bologne. Elle a beaucoup souffert.

A San Tommaso de' Cenci, diverses *Histoires de la Vierge*, dans une petite chapelle du côté de l'épître du maître-autel.

Dans l'église d'Araceli, la *Transfiguration* peinte à l'huile, morceau très-estimé, et à la Minerve, *Sainte Catherine* et *Sainte Agathe*, à l'huile sur mur.

A Saint-Jean-de-Latran, dans la chapelle des Massimi, un *Christ en croix* avec plusieurs figures; peint à l'huile.

A Sainte-Marie-Majeure, dans la chapelle des Cesi, la *Décollation de sainte Catherine* avec beaucoup de figures, et, au-dessus, la *Trinité*, peinture à l'huile.

A San Lorenzo in Lucia, *Saint François recevant les stigmates*, belle fresque.

Au palais du Vatican, dans la Sala Regia, sur la porte qui mène à la chapelle Sixtine, *Pépin, roi de France,* conduisant Astolphe, prisonnier.

On trouve encore des ouvrages de Sermoneta au palais Spada, où toute une salle est décorée de peintures relatives à l'histoire romaine, et à Sant' Eligio de Ferrari, où l'on voit une *Madone* avec saint Jacques, saint Éloi et saint Martin évêque; enfin, à la Pace, où se trouve une *Nativité*.

Osimo. — Cette même *Nativité* est répétée dans une église.

Ancone. — Dans l'église de Saint-Barthélemy, le tableau que nous avons décrit et qui passe pour le chef-d'œuvre de Sermoneta.

CRISTOFANO RONCALLI, DIT POMERANCIO.

NÉ EN 1552. — MORT EN 1626

Bien qu'il soit né en Toscane, non loin de Volterre, au village des Pomerancie, dont il a pris le nom, Cristofano Roncalli se place sans difficulté dans l'École romaine, parce qu'il est un enfant de cette École, et qu'il a longtemps travaillé et enseigné à Rome, où il fut conduit dès sa première jeunesse par ses parents, qui étaient d'honnêtes marchands, originaires de Bergame. Il eut là pour maître son compatriote Niccolò Circignani, dit dalle Pomerancie, qui florissait à Rome sous le pontificat de Grégoire XIII, et qui était un bon praticien, un habile fresquiste, surintendant des travaux que le pape faisait faire dans la Galerie et les Loges du Vatican. Niccolò apprit à son élève à manier la fresque et il se servit longtemps de sa collaboration à peu de frais.

Devenu maître à son tour, Roncalli fut choisi avec Antonio Tempesti, Raffaellino de Reggio, Girolamo Massù et le Vénitien Palma le jeune, pour continuer la décoration des Loges du Vatican, sous la direction du père dominicain Ignazio Danti, de Pérouse. Ce dernier était un mathématicien distingué et le cosmographe du pape, qui l'avait mis à la tête des travaux de la Loge pour s'assurer que le choix des artistes qu'on chargerait de la décoration serait fait avec impartialité, sans autres considérations que celle du mérite. Il était arrivé, en effet, bien souvent, dans ces sortes d'entreprises, que le peintre dirigeant préférait ses élèves à des artistes qui leur étaient supérieurs, ou bien qu'il exploitait le talent de ses aides en détournant à son profit le plus clair de leurs bénéfices. La part qui revient à Roncalli dans la peinture

des Loges est difficile à déterminer et ne nous a pas été indiquée par l'histoire; mais ce qui est bien certain, c'est qu'ayant reçu la commande d'un tableau représentant la *Mort d'Ananias et de Saphira*, pour la chartreuse de Rome, ce tableau, peint sur ardoise, parut digne d'être copié en mosaïque et placé sous cette forme dans la basilique de Saint-Pierre, où il est encore. Ce fut à la recommandation de monsignor Giusti, auditeur de Rote, que Roncalli obtint cette commande. Il s'en acquitta comme la plupart de ceux qui travaillaient alors dans Saint-Pierre de Rome. Son ouvrage est un de ceux qui sentent le plus la décadence. La voûte de la chapelle qui renferme cette peinture — c'est la chapelle Clémentine — est encore décorée de figures exécutées en mosaïque sur les cartons de Roncalli ; ce sont les quatre Docteurs des Églises grecque et latine. Enfin, au-dessus de l'autel, sont représentés la *Visitation de sainte Élisabeth* et deux Prophètes dont le dessin a été fourni aux mosaïstes par Roncalli.

Un autre travail, non moins important, lui fut confié par le Josépin dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran : ce furent la grande fresque où est retracé le *Baptême de l'empereur Constantin* par le pape saint Silvestre, composition nombreuse, et une tête du *Père éternel* sur un fond d'outremer, qu'il dut peindre à l'huile sur le frontispice du ciborium de la basilique. Tous ces ouvrages avaient si bien établi la réputation de Roncalli à Rome, qu'il l'emporta sur des rivaux qui valaient mieux que lui, notamment sur Guido Reni et sur Michel-Ange de Caravage, lorsqu'il fut question de désigner l'artiste qui peindrait la grande coupole de la Santa Casa, à Lorette. Favorisé par monsignor Crescenzi, auditeur de la Chambre, depuis cardinal, Roncalli fut préféré à ces peintres illustres, qui s'en vengèrent l'un et l'autre, chacun à sa manière : le Guide en montrant par la supériorité de ses peintures l'injustice d'une telle préférence, et le Caravage en payant un sbire sicilien qui, avec la lame d'un poignard, balafra légèrement le visage du Pomerance [1]. Celui-ci n'en fut pas moins zélé à remplir sa besogne, et, parmi les innombrables figures qu'il mit en mouvement dans sa coupole, il en est, dit Lanzi, qui portent vraiment le caractère de la grandeur; ce sont celles des Prophètes, qui sont, d'ailleurs, moins endommagées que les autres, car le temps a beaucoup altéré cette vaste machine. En revanche, il a respecté une suite de tableaux relatifs à l'histoire de la Vierge, qui furent peints dans le trésor de l'église et qui sont beaucoup moins heureux que les beaux morceaux de la coupole. Roncalli, lorsqu'il y travaillait, était âgé d'environ cinquante-sept ans : c'était, en effet, vers l'an 1609, comme nous le savons par l'histoire de Frédéric Zuccaro, mort en cette année-là, fort peu de temps après avoir été reçu à Lorette par son confrère, qui, l'ayant reconnu parmi les visiteurs de l'église, lui avait offert la plus cordiale hospitalité.

De retour à Rome, sous le pontificat de Paul V, le Pomerance y retrouva son protecteur et son ami monsignor Crescenzi, qui venait d'être promu au cardinalat. Roncalli n'était pas seulement l'ami du cardinal, il avait été aussi le professeur de son frère, le marquis Gio Battista Crescenzi, qui devint un habile peintre et fut employé par Philippe III aux décorations de l'Escorial. Les relations intimes de Roncalli avec la maison des Crescenzi ne furent pas inutiles à sa renommée; le cardinal obtint pour lui le titre de chevalier du Christ. Le Pomerance en reçut l'habit et l'épée des mains du cardinal Ottavio Pallavicini, et il eut pour parrains dans la cérémonie deux peintres distingués, chevaliers eux-mêmes, Domenico Passignani et Giovanni Baglione, le biographe.

Lanzi, qui connaissait toutes les œuvres du Pomerance, a porté sur lui un jugement qui peut servir à fixer l'opinion des amateurs sur ce peintre. « Le dessin de Roncalli, dit-il, est un mélange du style florentin et du style romain. Il a dans ses fresques un coloris brillant et gai, tandis que dans ses peintures à l'huile, il affecte les teintes tempérées et graves, une harmonie tranquille. Il aime à orner ses tableaux d'un fond de paysage, et il y ajoute ainsi de la grâce. Son défaut est de répéter trop souvent les mêmes fonds, les mêmes raccourcis de tête, les mêmes visages, pleins et rubicons. Ses meilleurs ouvrages sont un *Saint François en prière*, à Ancône, dans l'église Saint-Augustin, un *Noli me tangere*, à San Severino, et une

[1] Vi era Michel Agnolo da Caravaggio in paragone del Roncalli, essendone quegli stato escluso, si fattamente sdegnosseno che per via d'un traditore Siciliano il fece ferire, sebbene con taglio leggiero. *Baglione.*

Sainte Palazia, à Osimo, où l'on voit aussi un *Jugement de Salomon* qui est peut-être sa meilleure fresque. Au surplus, malgré sa tendance aux redites, Roncalli a su quelquefois varier son style, et il y a de lui, à Ancône, une *Adoration des Mages* qu'on croirait être de l'École vénitienne[1]. »

Baglione, qui connut de près le chevalier de Pomerance, nous le peint comme un homme de bien, plein d'amour pour sa profession, dévoué à ses confrères. Le marquis Vincenzo Giustiniani, voulant faire en Europe un voyage de dillettante, emmena le chevalier avec lui, et ensemble ils visitèrent Venise, l'Allemagne, la Hollande, la Flandre, l'Angleterre, la France et presque toute l'Italie. Riche de biens et d'honneurs, le chevalier mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, au mois de mai 1626, et après un pompeux service dans l'église de la Minerve, il fut inhumé à San Stefano del Caeco, sa paroisse. L'Académie de Saint-Luc, dont il était membre, a conservé son portrait.

Rome. — Les peintures de Roncalli sont très-nombreuses dans cette ville. On voit à Saint-Pierre du Vatican la mosaïque d'*Ananias et Saphira*, et les figures de Prophètes dont nous avons parlé, ainsi qu'une *Visitation de sainte Élisabeth*. Le mosaïste qui les a exécutées est Pietro Adami.

A Santa Maria della Scalla, la *Sainte Vierge donnant l'habit à saint Élie*, et à Santo Egidio, une *Figure* du saint titulaire.

A San Nereo, les saints Nérée et Achille avec Flavia Domitilla.

A Sant' Andrea, près de San Gregorio, une *Vierge* assistée de saint André et de saint Grégoire, peinte à l'huile sur stuc.

A San Gio Batista Decollato, la *Visitation* peinte à l'huile, et, au-dessus, quelques figures peintes à fresque, et sur la porte du cloître, des *Apôtres*.

Dans l'Isola Mattei, la voûte d'une des chambres du palais est décorée par Roncalli.

A San Lorenzo in Damaso, une *Madone* dans le chœur du chapitre; à Santa Maria della Vallicella, la légende de saint Philippe, et trois saints peints sur le stuc dans la voûte.

A Sant' Andrea della Valle, dans la chapelle des Rucellaï, *Saint Michel terrassant le démon*, et dans la voûte un chœur d'anges, à fresque.

A Santa Maria sopra Minerva, la voûte d'une chapelle, et à Santa Maria in Araceli, des sujets de la *Passion*, et les peintures de la voûte dans la chapelle de San Paolo.

A Saint-Jean-de-Latran, le *Baptême de Constantin*, et une *Tête* du Père éternel sur le frontispice du ciborium.

A Sainte-Marie-des-Anges se trouvent les originaux des mosaïques exécutées à Saint-Pierre, dont nous avons parlé.

On voit encore des peintures de Roncalli à Santa Chiara, à San Silvestro in capite, à la Trinité-des-Monts et dans l'église Gesù e Maria.

AGOSTINO TASSI

NÉ EN 1566. — MORT EN 1644.

C'est un des plus francs originaux qui aient paru dans l'histoire de l'art. Il était hâbleur, bravache, spirituel; il se faisait, par ses manières et par sa mauvaise langue, des ennemis nombreux dont il n'avait aucun souci, et il prenait plaisir à ne jamais dire un mot de vrai. Bien qu'il fût né à Pérouse, il se disait Romain. Fils d'un fourreur nommé Buoncompagni, il avait changé son nom en celui de Tassi, et cela parce qu'il avait servi en qualité de page chez le marquis Tassi, à Rome, où il était venu, encore enfant, après s'être échappé de la maison paternelle et avoir vagué quelque temps à l'aventure. Il racontait à qui voulait l'entendre qu'il était allé en Espagne avec le marquis, mais les circonstances mêmes de ce prétendu voyage laissaient voir qu'il n'avait jamais mis les pieds dans ce pays. Ce qui est certain, c'est qu'en sortant de la maison Tassi, il s'était approprié le nom de son maître, en y ajoutant le prénom d'Agostino, qui peut-être ne lui appartenait pas non plus.

Comme il se sentait une inclination naturelle pour la peinture, il s'était mis à dessiner de lui-même sans avoir rien appris, s'attachant en particulier aux paysages et aux fabriques; mais sa plus vive passion était l'escrime, et il employait à cet exercice la plus forte partie de son temps. Ayant eu la curiosité de voir Florence, il s'y rendit avec cette assurance de la jeunesse qui ne doute de rien. Sa bonne mine, son esprit,

[1] Il disegno è misto del far fiorentino e del romano. Ama ne' freschi un colorito lieto e brillante; e per contrario nei quadri a olio usa le tinte più serie e le più moderate, e le accorda con un tuono generale tutto placido e quieto. Le orna volontieri di paesi ne' quali è studiato e ameno... Vi ha di sua mano cose nelle quali comparisce eccellente; senonchè egl' imita troppo se stesso in quei campi, in quegli scorti di teste, in quei volti pieni e rubicondi. — *Lanzi*.

sa résolution l'avaient fait accueillir par quelques peintres florentins chez lesquels il avait dégrossi son ignorance. Toutefois, comme il s'était mis en tête d'être présenté au grand-duc, alors Cosme Ier, il n'eut pas de cesse qu'on ne lui eût procuré cette faveur. Une fois admis au palais, son impertinence s'en accrut; il devint insupportable à tout le monde, et un beau jour il eut une querelle tellement scandaleuse qu'il fut condamné pour plusieurs années aux galères de Livourne, où il dut subir seulement la peine de la détention. Là il se fit bien venir par son esprit et ses facéties du capitaine des argousins, qui lui permit de dessiner les barques, navires et galères du port, et les pêches, et les coups de mer, avec les mille accidents qu'il avait continuellement sous les yeux. A force d'observation et de travail, Agostino devint dans son genre d'une habileté qui était alors sans pareille en Italie.

Quand il eut fini son temps de prison, il lui fallut peindre, non plus pour sa récréation, mais pour vivre. Chargé, par bonheur, de décorer une maison qu'on venait de bâtir sur le port, il y déploya tout son talent. Il peignit, sur les trumeaux, des pêcheurs vaquant à leurs filets, des marins en détresse, des bourrasques et autres aventures de mer; puis, au-dessus des fenêtres, il simula une corniche d'or et une frise en clair-obcur, représentant des mascarons, des vases, des enfants et des rinceaux, le tout de fort bon goût. Après cette façade, Agostino en eut d'autres à orner de fresques et il s'en acquitta en peu de temps, ayant une mémoire très-heureuse et toute remplie de motifs qu'il savait mettre en scène avec esprit. Ce qui donnait un intérêt de plus à ses compositions, c'est qu'il s'y servait des divers costumes qu'il avait vu porter sur le port de Livourne aux voyageurs débarqués de tous les pays, Levantins, Persans, Tunisiens, et qu'il rendait d'une façon pittoresque, assaisonnée de quelque fantaisie. Mais comme il était plus riche d'imagination que de savoir, il ne dépassait guère dans ses figures la proportion de deux palmes (c'est-à-dire de deux fois l'étendue de la main ouverte), et il dissimulait ainsi plus aisément ce qui avait manqué à ses premières études. Naturellement peut-être, ou bien pour avoir vu des peintures de l'École lombarde, il se rapprochait de cette École dans son style. Cependant, pour se donner du relief, il se disait élève des Carraches, qu'il n'avait jamais vus ni connus, comme l'affirmait au biographe Passeri un homme digne de toute foi, le Dominiquin[1].

Nanti de l'argent qu'il avait gagné à Livourne et à Gênes — car il était allé dans cette ville pour y décorer le palais des Adorno, en compagnie de Ventura Salimbeni — Agostino s'en revint à Rome pour y faire montre de ses écus. Pompeusement vêtu et toujours l'épée au côté, il étalait un faste insolent et tranchait du matamore. Dans ce temps-là — c'était au commencement du pontificat de Paul V (Borghèse), vers 1605 — le cardinal Lancellotti ayant agrandi et restauré son palais de la rue *de' Coronari*, palais dont la porte avait été construite sur le dessin du Dominiquin, Agostino obtint la commande de la décoration des soffites, voûtes et frises, et il sut mener à bonne fin cette besogne avec l'aide de certains collaborateurs qu'il dirigait habilement, chacun suivant ses aptitudes de praticien. Il fut des premiers à introduire dans l'ornement des voûtes et plafonds, ces caissons, ces rosaces qu'il imitait de l'antique, et notamment ceux qui ornent l'intrados des voûtes dans l'arc de Septime Sévère, sur le Forum. Mais il faisait, lui, avec le sentiment du beau, ce qui fut bientôt exécuté lourdement et de mauvais goût par d'autres décorateurs. Ces ornements, il les peignait d'ordinaire en camaïeu, ou bien il enlevait ses rosaces sur un fond de mosaïque dorée dont le ton était rappelé dans les bordures en relief. La grande salle du palais Lancellotti, qui fut peinte tout entière de sa main, offrait une décoration charmante. C'était l'imitation en trompe-l'œil d'un double rang de loges superposées, et soutenues par des colonnes corinthiennes, avec leurs entablements. Les premières loges paraissaient à jour et laissaient voir des paysages, des marines, des architectures, accompagnés de ces figures animées, spirituelles et pas plus grandes que la main, dont il avait la mémoire si abondamment approvisionnée. Les loges du second ordre semblaient être percées de portes conduisant aux appartements supérieurs du palais, et comme la porte véritable de la salle n'était pas dans le milieu, Tassi avait racheté ce défaut par des tableaux rapportés représentant l'histoire de Galathée et de Polyphème, en figures plus grandes cette fois que de coutume et fort agréables, quoique faiblement dessinées. Dans les chambres d'en

[1] E questo me lo confermò il Domenichino di sua bocca propria. — Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti. In Roma, 1772.*

bas, dont les plafonds étaient peu élevés, il feignit des ouvertures sur le ciel, des loges vues de bas en haut et des perspectives de colonnes, de nature à égayer la vue en agrandissant l'espace. Enfin comme il avait l'entreprise de toutes les peintures du palais, il s'entendit avec Lanfranc et le Guerchin, qui étaient de ses amis, pour que le cardinal leur fit peindre à fresque, dans les voûtes, des sujets tirés de la mythologie.

La conduite intelligente de ce grand travail mit en réputation Agostino Tassi et lui valut d'autres commandes, non moins importantes, entre autres celle qu'il reçut de monsignor Patrizi, trésorier de la chambre, pour l'ornement du palais des seigneurs Patrizi, Siennois; mais il est superflu de parler de ce palais, dont les peintures ont péri. Enrichi par ses ouvrages, Tassi n'en était que plus magnifique dans ses allures. Il ne traversait les rues de Rome qu'à cheval, l'épée au flanc, une chaîne d'or au cou, et suivi d'un serviteur. Il se plaisait ainsi à intriguer les passants, qui se demandaient quel pouvait être ce grand personnage. Malheureusement, cette vie brillante fut troublée par une aventure fâcheuse. Lié d'une étroite amitié avec Orazio Gentileschi, peintre toscan qui habitait Rome, Agostino avait conçu un violent amour pour la fille de son ami, Artemisia, qui était belle, élégante, maniérée, et qui cultivait aussi la peinture. Comme il avait occasion de la voir familièrement et de très-près, et qu'elle était devenue grosse, Tassi fut accusé de l'avoir séduite, et, incarcéré sous le coup de cette accusation, il subit courageusement la torture de la corde et n'avoua rien. Mis en liberté, il devint l'ennemi le plus acharné de Gentileschi et lui rendit la vie si dure que leurs amis communs s'interposèrent et finirent par les réconcilier.

Sur ces entrefaites, Agostino reçut du pape la commission de diriger les ornements de la grande salle du palais pontifical, à Monte Cavallo. Il y employa Gentileschi et Lanfranc, qui, étant peintres d'histoire, auraient dû plutôt l'employer lui-même. La décoration qu'il y peignit de sa main était originale. Elle figurait un entablement soutenant des loges à jour dans lesquelles se montraient des personnages vêtus en Arabes, en Arméniens, en Grecs, avec des religieux de divers ordres qui semblaient regarder du haut de ces loges ce qui se passait dans la salle. Sur les balustrades étaient simulés des tapis comme ceux dont on se sert dans les grandes cérémonies, et dans les parties pleines, il inséra des médaillons représentant des histoires de la Bible, accompagnées d'anges et d'enfants.

Il serait trop long de décrire tous les ornements de murailles et de plafonds que le Tassi dut faire avec la collaboration de Gentileschi, soit à Bagnaja, près de Viterbe, sous la direction du chevalier Josépin, soit au Quirinal, à Rome, dans le palais du duc Altemps, qui avait été acheté par les Bentivogli, et qui appartint depuis au duc de Mazarin, soit dans l'église Sant'Eustachio, pour le compte du cardinal Maurice de Savoie, soit dans une petite chapelle du Rosaire, attenante au portique extérieur de Saint-Onufre, soit enfin dans le palais des Panfili, sur la place Navone, pour le cardinal qui fut plus tard Innocent X. Au milieu de ses travaux, Agostino menait une vie toujours agitée, toujours menacée par les ennemis que lui avaient faits sa méchante langue et l'insolence de son humeur. Mais il n'en était pas moins audacieux pour cela. Un jour qu'il arrivait à cheval devant le palais Borghèse, à l'heure du crépuscule, il fut subitement assailli par plusieurs hommes, qui le jetèrent à bas de sa monture, et l'ayant frappé de coups de couteau, le laissèrent pour mort sur la place et prirent la fuite. Tassi, qui avait été garanti des coups par son manteau et qui avait fait le mort, sauta sur son cheval et courut après les meurtriers, sans autre résultat que de les épouvanter à son tour et d'accélérer leur fuite.

Lui, du reste, il ne cessait de persécuter ses ennemis et de leur tendre des piéges, aidé en cela par quelques femmes galantes, qu'il avait pour amies et pour complices. Ces femmes, qui s'étaient impatronisées dans sa maison, il les y gardait au su et vu de ses élèves, parmi lesquels — de 1620 à 1625 environ — se trouvait un jeune homme destiné à une grande célébrité, Claude Lorrain. Enjôlés par les doux yeux de ces courtisanes, les pauvres jeunes gens demeuraient au service de leur maître et l'assistaient dans ses travaux sans oser lui demander un salaire [1].

[1] Quelle sue femmine, le quali stando nella sua casa per tenere invischiata la gioventù, ne' loro allettamenti, faceva che quelle li tenistero allacciati con lusinghe al servigio di lui senza chiedere alcuna mercede. — *Passeri.*

Tout ce que Passeri raconte d'Agostino, qu'il avait connu à Rome, le représente comme un homme aussi vaniteux que spirituel, aussi redoutable aux autres qu'habile à se tirer d'affaire lui-même. Ayant été généreusement payé de ses travaux dans l'église Sant' Eustachio, il s'établit dans une maison qu'il meubla somptueusement et dans laquelle il entretenait des chevaux dont Claude Lorrain avait soin, ainsi que nous l'apprend Sandrart. Il plaça au-dessus de sa porte les armes du cardinal de Savoie, et devint si insolent qu'il menaçait du bâton les peintres ses collaborateurs lorsqu'ils venaient lui demander le prix convenu. Le cardinal, ayant reçu les plaintes de ces artistes qui avaient travaillé à Sant' Eustachio, ordonna à ses suisses d'enlever ses armes, pendant la nuit, de dessus la porte de Tassi. Agostino, fort de quelques relations avec monsignor Fausto Poli, majordome du pape Urbain VIII, eut l'audace de remplacer les armes du cardinal par celles du pape, voulant se donner ainsi pour le protégé d'un prince plus puissant que le cardinal, et afin qu'on le crût attaché à la maison du Saint-Père, il s'avisa de louer à un sommelier du palais pontifical les rations de vin et de pain qu'on distribuait aux gens de la maison, et il affectait chaque jour d'envoyer prendre ses rations de la manière la plus ostensible.

Maurice de Savoie n'était pas le seul qui eût à se plaindre d'Agostino. Le cardinal Panfili avait éprouvé le méchant caractère du peintre, et il s'en souvint quand il fut élevé au pontificat. Quelqu'un lui proposant de faire orner de peintures certains appartements, Innocent X répondit : « Je n'aime pas avoir affaire aux peintres, car ils m'ont causé bien des ennuis. » Un jour il laissa entendre que tous les peintres qu'il avait employés l'avaient trompé, à l'exception d'Augustin Tassi, et, comme les assistants s'étonnaient de ces paroles et les prenaient pour un paradoxe, le Saint-Père expliqua ainsi sa pensée : « J'avais toujours conçu mauvaise opinion de la plupart des artistes, et j'ai finalement reconnu que je m'étais trompé, car je les ai trouvés tous gens honorables ; mais Agostino Tassi, que je tenais pour un coquin (*sciagurato*), s'est montré tel à l'user, et je puis dire en ce sens qu'il est le seul qui ne m'ait pas trompé. »

Devenu vieux, Tassi se retira quelque temps dans un petit bien qu'il avait acheté à Tivoli, par un contrat usuraire, mais qu'il ne paya point, et en fin de compte, il dut revenir à Rome dans la maison qu'il habitait auparavant et qui était située sur la place du Peuple, juste à l'endroit d'où partent les chevaux de course. Il y mourut au mois de mai 1644, dans sa soixante-dix-neuvième année, et il fut enterré sans bruit dans l'église Santa Maria del Popolo, n'ayant pas laissé de quoi payer les frais de ses funérailles.

Beaucoup des ouvrages d'Agostino Tassi ont péri, ces ouvrages étant pour la plupart des fresques ou des gouaches sur murailles; cela explique pourquoi l'on n'en trouve point dans les musées.

Rome. — Palais Rospigliosi. Une galerie qui regarde le jardin est décorée par Gentileschi et Agostino Tassi.

Au palais du Quirinal, dans la grande salle, les perspectives sont de Tassi et les figures de Gentileschi.

Au même palais, dans la grande salle du Consistoire public, la voûte est percée d'ouvertures feintes avec des perspectives très-habilement faites de bas en haut, et les deux petites galeries bâties par Urbain VIII contiennent des paysages, des perspectives et des figures de Grimaldi Bolognese et de Tassi.

Il y a aussi des ornements de ce peintre, et d'un fort bon goût, au dire de Lanzi, dans le palais Lancellotti.

Gênes. — Le palais des seigneurs Adorni, passé depuis dans la maison Spinola, contient des ornements par Agostino, avec des figures de Salimbeni, peintre siennois.

Vente Lenglier, 1788. — La *Forêt enchantée;* des soldats épars essayent, étonnés, de combattre les habitants; 34 pouces sur 48. 200 liv.

GIOVANNI BAGLIONE

NÉ VERS 1572. — MORT VERS 1645

La même raison qui nous a fait consacrer une notice à Jean-Baptiste Passeri nous oblige de donner place dans ce livre à Giovanni Baglione, qui est plus connu pour avoir écrit la biographie des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs de son temps, que par les peintures qu'il a faites à Rome et en divers lieux, bien

que ces peintures, fort estimées de son vivant, lui aient valu beaucoup d'honneurs et le titre de chevalier.

L'imprimeur des biographies écrites par Baglione les publia seulement en 1733, en y ajoutant quatre ou cinq pages sur l'auteur, qui semblent avoir été composées par l'auteur lui-même, puisqu'il y est parlé de lui comme d'un homme encore vivant. Nous y voyons que Giovanni Baglione était né à Rome, de Tommaso Baglioni, Florentin, qui se disait descendant des fameux Baglione, de Pérouse, et de Tommasa Grampi, Romaine d'une famille honorable. On ne nous dit pas la date de sa naissance, mais comme il avait quinze ans sous le pontificat de Sixte-Quint, qui ne dura que de 1585 à 1590, on peut placer approximativement cette date en 1572.

Baglione eut pour maître un certain Francesco Morelli, Florentin, artiste obscur duquel il apprit fort peu de chose, et ce fut par ses propres études qu'il devint capable d'exercer la profession de peintre. A l'âge de quinze ans, il en savait assez pour être employé par Cesare Nebbia et Gio da Modana à exécuter dans la Bibliothèque du Vatican, tant à la voûte que sur les murailles, des fresques dont le pape fut charmé. Tant que dura le pontificat de Sixte-Quint, Baglione ne manqua point de travaux. Il en eut dans l'église de San Salvadore à la Scala Santa, dans le palais de Saint-Jean-de-Latran et dans tous les édifices que fit construire ce pontife. Vers 1590, ayant été gravement malade, il alla rétablir sa santé sous le ciel de Naples, et il demeura deux ans dans cette ville, non sans y laisser quelques peintures. Revenu à Rome sous le pontificat de Clément VIII, c'est-à-dire après 1592, il eut à peindre à fresque la petite chapelle de Saint-Pierre, à Santa Pudenziana; la *Cène des Apôtres*, à San Niccolò in Carcere, et quelques sujets tirés de l'histoire de la Vierge, dans la chapelle principale de la Madonna dell' Orto, en Trastevere.

En l'année du jubilé 1600, Baglione fut chargé de peindre à Saint-Jean-de-Latran, sous la conduite du Josépin, une fresque où l'on voit encore l'empereur Constantin qui donne au pape saint Sylvestre quantité de vases d'or et d'argent. Il travailla ensuite, pour le compte du cardinal Sfondrato, dans l'église Santa Cecilia, en Trastevère; il y peignit les apôtres Pierre et Paul, et il orna la confession, sous le grand autel, de trois tableaux à l'huile, dont un représentait l'enfant Jésus qui passe au cou de sainte Agnès un collier de pierres précieuses. Ce tableau attira l'attention du pape Clément VIII, venu pour assister à une messe solennelle qui se célèbre dans cette église, le jour de Sainte-Cécile. Le cardinal, pour être agréable au Saint-Père, commanda au Baglione une répétition du tableau, et il en fit hommage à Sa Sainteté, qui en récompensa généreusement le peintre.

Il fallait que la peinture italienne fût dans ce temps-là bien affaiblie pour que Baglione fût presque un personnage, car les qualités essentielles de son art, il ne les possédait guère. Dessinateur banal, faible de caractère et d'expression, il ne rachetait ces défauts que par un coloris assez agréable qui a de l'analogie avec celui de Cigoli, et par cette recherche de l'effet qui est la grande ressource des décadences. Toujours est-il qu'il obtint, par la recommandation du cardinal Sfondrato, dit le cardinal de Santa Cecilia, la commande d'un tableau, la *Résurrection de Tabithe*, qui devait être placé dans la basilique de Saint-Pierre de Rome. Le pape Paul V en fut si content, qu'il conféra au peintre le titre de chevalier du Christ, et lui en fit remettre l'habit et le collier par le cardinal, dans l'église Santa Cecilia in Trastevere; mais la peinture de Baglione, ayant dépéri, fut remplacée, plus tard, par une mosaïque d'après un tableau, sur le même sujet, de Placido Costanzi. Cependant l'anoblissement de Baglione l'avait désigné au choix de tous les princes de l'Église qui avaient une chapelle à décorer, ou un palais ou une villa. Les cardinaux Alexandre Montalte, Scipion Borghèse, Giustiniani, Borgia, Vidone, Francesco Barberini, le chargèrent de travaux dont l'énumération, longue, sèche et fastidieuse, se trouve dans la notice de laquelle nous empruntons tous ces faits. On y lit encore que le cardinal prince Ferdinand de Gonzague ayant fait peindre à Baglione *Apollon et les Muses*, en envoya le tableau à Mantoue. Ce morceau fut tellement goûté que Baglione fut appelé à Mantoue par le duc et reçu avec tous les honneurs possibles. Il y demeura deux ans, pendant lesquels il travailla pour toute la famille Gonzague, qui comptait parmi ses membres une impératrice et un empereur.

Étant retourné à Rome, comblé de présents, le chevalier ne cessa d'être occupé dans les églises; il le fut notamment à Saint-Pierre, dans la chapelle Grégorienne, où il peignit à fresque le *Christ lavant les pieds aux Apôtres*. Lui-même il se bâtit une chapelle magnifique à Saint-Cosme-et-Saint-Damien, au Campo Vaccino, et il y mit un grand tableau qu'il avait déjà placé dans l'église San Luca, en 1618, lors de son élection comme prince de l'Académie de Saint-Luc. Ce titre, du reste, il l'eut plusieurs fois, et il fut nommé *caporione* dans la magistrature romaine. Son meilleur ouvrage, après tout, celui qui l'empêchera d'être oublié, c'est le livre intitulé : *le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII, del* 1572 *fino ai tempi di papa Urbino VIII nel* 1642. Ce livre n'est pourtant qu'un catalogue peu raisonné des œuvres accomplies par les artistes dont Baglione raconte la vie brièvement et sèchement. Il est divisé en cinq dialogues d'une simplicité sans égale. Les deux interlocuteurs se rencontrent dans le cloître de la Minerve, et, après quelques compliments, l'un deux récite à l'autre quatre-vingt-une biographies d'artistes qui sont écrites d'un style monotone et presque avec les mêmes phrases. Et ce qui est singulier, comme le remarque Lanzi, c'est que la personne à qui l'on raconte ces quatre-vingt-une notices, les écoute patiemment, sans interrompre son interlocuteur, sans l'interroger une seule fois, sans souffler mot, de sorte que le biographe termine son soliloque sans même que son auditeur le remercie et lui souhaite le bonsoir. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Baglione est plein de renseignements utiles, et il n'eût pas été convenable de le passer sous silence, non plus que de refuser une place à l'auteur dans la présente *Histoire des Peintres*.

Rome.— C'est là que se trouvent presque tous les ouvrages de Baglione, et ils sont très-nombreux.

A Saint-Pierre du Vatican, *le Christ lavant les pieds aux Apôtres*, et *la Résurrection de Tabithe*, qui a été remplacée par un tableau sur le même sujet, de Placido Costanzi.

A Santa Marta, une Figure de sainte.

A Sant' Onofrio, deux *Sibylles* sur une porte.

A San Niccolò in Carcere, la *Cène* et d'autres morceaux.

A Santa Maria dell' Orto, une *Madone* avec les saints Jacques, Barthélemy et Victorien; plus une chapelle où, entre autres peintures, on remarque un *Saint Sébastien*.

A Santa Cecilia, in Trastevere, les divers ouvrages dont nous avons parlé.

A San Stefano del Cacco, deux tableaux: *Santa Maria della Consolazione*, une *Adoration des Mages;* une *Présentation au Temple* et d'autres sujets tirés de l'histoire de la Vierge.

A Saint-Côme-et-Saint-Damien, dans la chapelle qui appartenait à Baglione, il a peint *Saint Jean ressuscitant un mort*, et dans la voûte, des sujets de l'Évangile et de la vie de la Vierge.

A Saint-Jean-de-Latran, *Constantin donnant des vases d'or et d'argent au pape Silvestre*, fresque de Baglione.

On trouve encore des ouvrages de ce peintre à San Salvadore alla Scala santa, dans l'église de Santi Quatro, dans l'église Santa Pudenziana, dans celle de San Martino de' Monti, dans la chapelle de Paul V, à Santa Maria Maggiore.

Enfin les églises San Bernardino de' Monti, Santi Domenico e Sisto, Santa Maria degli Angeli, Santa Maria in Giovanni, Santa Maria in Via, San Lorenzo in Lucina et le palais Rospigliosi renferment des peintures de Baglione.

Il n'en existe aucune, à notre connaissance, dans les divers musées de l'Europe; on voit de sa main, à Pérouse, dans la cathédrale, un *Saint Étienne*, et à Lorette, dans la basilique, une *Sainte Catherine*.

MICHELAGNOLO CERQUOZZI

DIT MICHEL-ANGE DES BATAILLES OU DES BAMBOCHADES

NÉ EN 1602. — MORT EN 1660.

Ce peintre a eu de son vivant une réputation qui a survécu au dépérissement de ses tableaux, lesquels ont poussé au noir et ne sont plus estimés à beaucoup près autant qu'ils le furent. Il fallait, du reste, que l'amour de la peinture fût bien émoussé en Italie au dix-septième siècle pour que l'on attachât un grand

prix à des tableaux dont la plupart étaient de pure imitation, et qui, au temps de Raphaël et du vrai Michel-Ange, auraient été regardés, non pas comme les ouvrages d'un artiste, mais comme les chefs-d'œuvre d'un ouvrier.

Cerquozzi, né en 1602, à Rome, se trouvait déjà un peintre habile, formé à l'école du cavalier Joseph d'Arpino, dit le Josépin, lorsque, sous le pontificat d'Urbain VIII, en l'année 1626, vint à Rome le Hollandais Pierre de Laar, qu'on surnomma *le Bamboche*, parce qu'il était bossu et contrefait, et qui, par une singulière coïncidence, peignait justement ce qu'on appelait en Italie les bambochades, *bambocciate*, c'est-à-dire des spectacles vulgaires et grossiers, qui plaisent à la foule, *alla plebe*. Ce Hollandais, qui avait tout plein d'esprit dans sa peinture comme dans sa conversation, mit à la mode les paysanneries, les histoires de voleurs, les coches attaqués par des bandits, les combats de cavaliers, les haltes à l'auberge, et autres sujets qui avaient, pour les Italiens blasés, l'attrait du nouveau. Cerquozzi, qui n'avait pas la moindre teinture des lettres et qui, depuis l'âge de douze ans, tenait le crayon et le pinceau, n'était bon qu'à exercer la peinture, et quoiqu'il eût appris chez le Josépin à mettre une figure sur ses pieds, son inclination, ses aptitudes et son intelligence peu cultivée le portaient à la représentation des choses familières et de la nature morte.

Un Flamand, nommé Jacques d'Asé, lui avait enseigné (après la mort du Josépin), le genre des *batailles*, qu'il pratiquait, lui Michel-Ange Cerquozzi, en petites figures, et qui lui avait valu le surnom, sous lequel il est si connu, de Michel-Ange des Batailles. De plus, en voyant peindre des fruits à Pietro Paolo Cortonese, à qui on avait donné le sobriquet de *Gobbo*, parce qu'il était bossu, Cerquozzi s'était attaché à imiter la manière de ce maître et à peindre des fruits d'après nature, en les rendant avec autant de vérité qu'il pouvait. Séduit d'un autre côté par les petits ouvrages de Pierre de Laar, qui amusaient beaucoup les Romains, il s'adonna encore au genre des bambochades et aux représentations de la nature morte. De sorte que ce fut sous l'influence de deux bossus, le Gobbo, dit des Carraches, et le Bamboche, qu'il se créa le genre et la manière dans lesquels il s'est illustré.

Lorsqu'il peignait des figures, et il les peignait de pratique, son exécution conservait une certaine dureté qu'il avait contractée chez son premier maître ; au contraire, lorsqu'il imitait des fruits, des légumes ou du gibier, il y apportait un accent de vérité, une justesse de ton et un relief qui étaient surprenants, surtout pour des amateurs qui ne connaissaient pas encore les merveilles qu'allait produire, en ce genre, l'École de Hollande. « Son travail était léger et très-varié, dit Mariette, sa touche était spirituelle, décidée et ferme. Rarement il prenait la peine de faire une esquisse de ses tableaux ; il aimait mieux les peindre au premier coup, sauf à les reprendre ensuite, lorsqu'ils avaient séché, pour les amender soigneusement d'après nature et les finir avec conscience. » Les qualités pittoresques de Cerquozzi étaient précisément celles qu'exige le genre des batailles. Aussi était-il renommé surtout dans ce genre. Il y mettait de l'entrain, de la vivacité, du feu, et il les rehaussait de touches gaillardes, données à propos, avec la sûreté que donne un savoir consommé. Il réussissait également à traiter, comme Pierre de Laar, les *baronate*, c'est-à-dire les exploits des voleurs, les scènes d'auberge et de voyage, les sujets rustiques, et en général tous ceux où il entre du paysage, des fabriques, des animaux.

Cette physionomie nouvelle donnée à la peinture italienne ne pouvait manquer d'attirer les curieux. Cerquozzi les vit venir en foule dans son atelier, se disputer ses tableaux à prix d'argent, et solliciter le plaisir de le voir travailler. C'était Raffaello Marchesi, avocat en renom, Giacinto Brandi, peintre bien connu, au dire de Pascoli, Domenico Viola, gardien des jardins de Montalto, et divers gentilshommes, entre autres le comte de Carpegna. Michel Agnolo avait plus de travaux qu'il n'en pouvait faire. Le marquis Corsini lui commanda quatre morceaux : des *Soldats au fourrage*, une *Chasse*, une *Mascarade*, une *Noce villageoise*. Le cardinal Chigi lui fit peindre, en petites figures, une armée d'une part, de l'autre un champ de bataille, où l'on dépouille les morts, dans deux perspectives que lui avait peintes le fameux Viviano Codagora. Le marquis Todoli, monsignor Raggi, le marquis Lanci, le prince Panfili, le prince Borghèse, le connétable, le cardinal Rapacciuoli furent de ceux qui voulurent avoir des peintures de sa main. Le duc Salviati lui en

demanda cinq, dans lesquelles il représenta les *Quatre Saisons* et une *Prédication de saint Jean au désert* ; le marquis Carandini lui en acheta six, qui retraçaient des épisodes de la vie de saint Jean, une *Fête marine,* une *Bataille* et une *Vue* de la fontaine d'*Acqua acetosa*, avec une multitude de petites figures très-variées et très-agréables à voir.

Bien qu'il eût mis à ses tableaux un prix modéré, il en peignit tant qu'il amassa un capital considérable; mais ne sachant où placer son argent pour ne pas le compromettre, il vivait dans des transes continuelles. Tantôt il l'enterrait sous le pavé de sa chambre, et il le déterrait peu de jours après; tantôt il le cachait dans le creux des bustes en ronde bosse qu'il avait chez lui, comme en ont tous les peintres, et il bouchait le dessous avec du plâtre. Puis, dans la crainte que le buste, venant à se briser, on ne découvrît le trésor, il cherchait d'autres moyens de le dérober à tous les regards. Une fois, ayant par devers lui cinq cents écus, il alla tout seul, pendant la nuit, porter son fardeau à Tivoli, parmi les ruines de la villa Adriana, et après l'avoir enfoui dans un champ, à un certain endroit, où il eut soin de laisser quelques points de repère, il s'en revint à Rome à l'aube du jour, ravi de son invention. Cependant, l'idée lui vint que le maître du champ pourrait bien, en faisant piocher la terre, trouver le magot et s'en emparer. Il repartit donc sur la brune, tout tremblant de peur, et il s'en alla rechercher son argent dans le trou où il l'avait enseveli. Heureux de l'avoir ressaisi, Cerquozzi revint son sac sur le dos, et reprit le chemin de Rome. Il y arriva exténué de fatigue et plutôt mort que vif. Enfin, suivant le conseil de ses amis, il plaça son argent en immeubles et se délivra ainsi du tourment de le garder et de le céler.

Devenu intéressé en même temps qu'il devenait riche, Michelagnolo dépensait si peu pour son entretien que sa parcimonie était proverbiale à Rome. Il avait acheté une maison sur la place de la Trinità de' Monti, et il y demeura jusqu'à sa mort, survenue le 6 avril 1660. Son corps fut porté dans l'église des orphelins, *Orfanelli,* selon ses dernières volontés, et l'Académie de Saint-Luc, jointe à la confrérie de San Giuseppe, lui fit d'honorables funérailles. Il fut inhumé dans la sacristie et l'on grava une inscription latine sur la pierre qui recouvrait sa tombe. Il laissait indépendamment de ses biens immeubles, huit cents écus au Mont-de-Piété, et deux cent cinquante à la banque du Saint-Esprit. Il avait fait dans son testament des legs à ses amis, et assuré cinquante écus à chacune de ses sœurs consanguines, qui étaient religieuses à Vitorchiano. Il avait institué pour légataire son neveu Carlo Marcello et lui avait substitué l'hospice des Orphelins.

Michel-Ange Cerquozzi était un homme aimable, bien fait, d'une physionomie gracieuse et d'une conversation piquante. Sa tenue convenable et digne n'était pas celle d'un avare. Loin d'être accessible à la jalousie, il se plaisait à dire du bien de ses confrères, même de ceux qui disaient du mal de lui. C'est ainsi qu'il vantait les ouvrages d'un de ses concurrents, Jacques Courtois, dit le Bourguignon, qui dut aux éloges de Cerquozzi les travaux que lui commanda le comte de Carpegna. En dehors de ses bambochades, de ses natures mortes et de ses batailles, on ne connaissait de lui à Rome qu'un seul tableau, c'était celui qu'il avait peint dans le cloître de Sant'Andrea delle Fratte, et qui représentait le miracle de la multiplication des chandelles, opéré par saint François de Paule.

Musée du Louvre.— *Mascarade italienne*, petites figures : à gauche un théâtre élevé sur des tréteaux, une parade et des spectateurs, dont plusieurs sont masqués; à droite un carrosse attelé de deux chevaux blancs.

Musée de Bordeaux. — Une *Embuscade de voleurs.*

Musée de Nantes. — Le *Chat emmaillotté.*

Musée de Rennes. — *Fruits et Fleurs* sur un tapis.

Musée de Rouen. — Une *Nature morte* et son pendant.

Musée de Caen. — Un *Homme faisant la fica; Bohémiens jouant aux cartes;* tableau de *Fleurs et Fruits.*

Munich, à la Pinacothèque. — Une *Halte de chasse; Bélisaire demandant l'aumône;* un *Savetier devant sa porte.*

Berlin, au Musée royal. — Le *Cortége d'un pape entrant à Rome.*

Dresde, dans la Galerie. — *Scène de guerre;* un *Capitaine faisant enterrer des morts.*

Rome. — Au palais Chigi, une *Bataille* de Michel-Ange Cerquozzi.

On trouve encore des Cerquozzi en Angleterre, dans les collections Devonshire et Ashburton.

Le *Guide de l'Amateur*, par M. Lejeune, nous fournit les renseignements suivants :

Vente X..., 1844. *Bouquet de fleurs* dans un vase, 64 fr.

Vente Hersent, 1862. Deux pendants, 140 fr.

Vente d'Orléans, 1800. Une *Mascarade*, estimée 30 guinées, vendue 13 guinées (344 fr. 50.)

SASSO FERRATO (GIAMBATTISTA SALVI, DIT)

NÉ EN 1605. — MORT EN 1685.

On peut dire de Sasso Ferrato à peu près ce que nous avons dit de Carlo Dolci, dont il fut le contemporain et en quelque sorte le rival, car il ne peignit guère, comme lui, que des Vierges. Ce que l'un faisait à Florence, l'autre le fit à Rome. Ses Madones sont toujours les mêmes; elles ont les yeux baissés, les mains jointes, un air de modestie grave et une expression de pureté que sans doute les Romains ne retrouvent pas ailleurs au même degré, car elles sont fort estimées et se vendent à un prix très-élevé. Les prêtres, les dévots, les communautés religieuses lui ont fait dans le monde la réputation d'un Raphaël d'oratoires. Loin de lui reprocher la monotonie de ses peintures, qui annoncent un esprit étroit et borné, on lui en fait un mérite, comme s'il avait réalisé dans l'art un dogme religieux. Son type de Vierge est pris dans le commun; le masque est fort, les traits sont réguliers, les mains potelées et un peu lourdes. La tête est couverte d'un voile épais qui laisse voir tout le front et deux nattes de cheveux noirs. L'exécution est ferme, la couleur agréable, quoiqu'un peu tannée, et les mains sont dessinées avec une correction élégante et froide, qui paraît apprise par cœur; ordinairement le manteau qui couvre les épaules de la Madone est d'un bleu dur.

Il est rare que Sasso Ferrato ait représenté la Vierge avec l'enfant Jésus, et plus rare encore qu'il l'ait accompagnée d'une troisième figure. Nous avons vu à Rome, parmi les tableaux de la galerie Doria, une *Sainte Famille* qui fait exception dans l'œuvre du maître. La Vierge et saint Joseph sont à mi-corps; l'Enfant seul, porté par sa Mère, est vu tout entier, et il dort du sommeil le plus tranquille et le plus gracieux, la tête appuyée sur le sein de Marie. La touche de ce tableau est pleine, généreuse et empâtée. La couleur ne présente point cette légère crudité des teintes locales, particulièrement dans les draperies bleues, qui est le défaut ordinaire du peintre. Ses figures ont de la consistance, de la vie et du relief. Par le caractère de ses ouvrages, par la recherche de l'expression et même par sa manière de peindre, Sasso Ferrato fait supposer qu'il a été l'élève du Dominiquin. On sait du reste qu'il étudiait à Naples précisément à l'époque où le Dominiquin y travaillait, c'est-à-dire en 1629. Il avait alors vingt-quatre ans, étant né le 11 juillet 1605, à Sasso Ferrato, petite ville de la Marche d'Ancône, dont il avait pris le nom. Il eut pour premier maître son père, Tarquinio Salvi, qui a peint en 1573 un tableau du *Rosaire*, à Sasso Ferrato, dans l'église des Eremitani, et qui se fit à la fin l'imitateur de son fils. Celui-ci commença par copier Raphaël, le Baroche, le Guide, l'Albane et le Dominiquin. Il les copiait en petit, d'un faire soigneux et léché, et avec le souffle, comme disent les Italiens, *col fiato*. « L'on trouve dans les cabinets, dit Mariette, de fort belles copies en petit de Raphaël, de Garofolo et d'autres maîtres de cette École, qui sont précieusement faits et qui passent pour être de Sasso Ferrato. J'ai un pressentiment que le petit tableau de *saint Jean*, d'après Raphaël, qu'avoit M. de Julienne, et qui étoit un morceau fort achevé, étoit de notre maître; je ne sçais pas même si je n'ai pas lu quelque part de quoi me confirmer dans cette opinion. »

Non content de copier les maîtres italiens, Sasso Ferrato s'était exercé à imiter Claude Lorrain, qu'il put connaître à Naples et à Rome. C'est ce que constate M. Théodore Lejeune[1]. « Il peut paraître extraordinaire,

[1] *Guide théorique et pratique de l'Amateur de Tableaux. Études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les Écoles.* Paris, Renouard.

dit-il, de voir Sasso Ferrato classé parmi les imitateurs de Claude; il y a droit cependant, car il a fait de charmants petits paysages dans le goût de ce maître, et si bien réussis que l'on s'y méprend presque toujours. Je dois dire qu'ils sont plus rouges et moins transparents que les originaux. »

Réduit à ses propres forces et à ses propres inventions, Sasso Ferrato ne peignit plus guère, comme nous l'avons dit, que des Vierges en buste. C'est par exception qu'il agrandit ses tableaux de Madones jusqu'à en faire des Saintes Familles. Un de ses plus grands ouvrages est encore un petit morceau représentant la *Vierge du Rosaire avec saint Dominique et sainte Catherine*, peint à l'huile et fini avec le plus grand soin. Comme il était carré, on y a adapté dans le haut une toile cintrée avec deux têtes de chérubin, d'une autre main que la sienne. Le tout est regardé à Rome comme un bijou, *un giojello*, et c'est ainsi, du reste, que les dévotes italiennes apprécient ses ouvrages. Mais il faut convenir qu'ils sont bien loin d'avoir conservé en France le prix qu'on y attache à Rome, et particulièrement en Angleterre, où l'on voit des Madones ou des Saintes Familles de sa main dans presque toutes les collections. Sasso Ferrato est mort à Rome en 1685, à l'âge de quatre-vingts ans.

Musée du Louvre. — On y compte trois morceaux du peintre : *la Vierge et l'Enfant*, figures à mi-corps de grandeur naturelle, acheté en 1816, 4,500 fr., avec un *Chasseur* de Cuyp; l'*Assomption de la Vierge*, figures petite nature; la *Vierge en prière*, figure en buste de grandeur naturelle.

Dans le musée Napoléon III (musée Campana), six tableaux de Sasso Ferrato, dont un *Portrait* de femme, une *Annonciation* et une *Vierge aux œillets*, composition imitée de Raphaël.

A Paris, dans la galerie Delessert, qui va être mise en vente, une *Vierge aux mains jointes*, sur l'échantillon du maître.

On trouve des *Vierges* de Sasso Ferrato dans les musées de Caen, de Nantes, d'Avignon; à Naples, dans la galerie; à Padoue, dans la cathédrale; à Rome, dans l'église Sainte-Sabine et dans le palais Doria; à Milan, dans le musée Brera; à Lucques, dans le palais Ducal; à Madrid, dans le Museo del Rey; à Dresde, dans la galerie Royale; à Munich, dans la Pinacothèque; à Vienne, dans la galerie Lichtenstein et dans le cabinet du comte Czernin; à Londres et en Angleterre, dans la National Gallery et dans les collections Bedfort, Kinnaird, Munro, Stirling, Hamilton, Stafford, Darnley, Thomas Baring, Devonshire, Seymour, duc d'Aumale; à Saint-Pétersbourg, dans la galerie de la princesse Belezelski.

Notre *Trésor de la Curiosité* et le *Guide* de M. Théodore Lejeune fournissent les renseignements qui suivent.

Vente Choiseul, 1772. — L'*Embarquement d'Hélène*, 1,420 fr.

Vente Lebrun, 1809. — *Sainte Famille*, 451 fr.

Vente Laffite, 1834.— *Vierge aux mains jointes*, 2,500 f.

Vente Perregaux, 1841. — *La Vierge, l'Enfant et saint Jean*, 3,400 fr.

Vente Mecklenbourg. — *La Vierge aux mains jointes*, 2,200 fr.

Vente Aguado, 1843. — *La Vierge et l'Enfant*, gravé par Bernardi, 1,250 fr.

Vente Guillaume II, roi de Hollande, 1850. — *La Vierge et l'Enfant*, tableau ovale, 3,000 florins; Nieuwenhuys.

GIAMBATTISTA PASSERI

NÉ VERS 1610. — MORT EN 1679.

Il serait bien malséant qu'un artiste qui a écrit des biographies de peintres ne figurât point à son tour dans notre *Histoire des Peintres*, d'autant plus que Jean-Baptiste Passeri est un biographe très-intéressant à lire, dont les récits, suffisamment colorés, ont une certaine naïveté spirituelle tout à fait italienne. Son ouvrage, composé, selon toute apparence, de 1670 à 1675, ne fut imprimé qu'un siècle plus tard, en 1772, sous le titre: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti, che hanno lavorato in Roma, morti dal* 1641 *fino al* 1673, *di Giambattista Passeri, pittore e poeta in Roma*, M.DCC.LXXII. L'éditeur de ce livre, que l'on sait être un Bolonais nommé Biancone, lequel résidait à Rome et y était chargé (dit Mariette) des affaires de la cour de Dresde, a mis en tête de son édition une notice biographique sur l'auteur et il en a tiré les principaux éléments des divers passages du livre où Passeri parle de lui-même. Il nous apprend, dans sa notice, que ce peintre, écrivain et poëte, était né vers 1610 et que sa famille était originaire de Sienne. Dès sa plus tendre jeunesse, *da giovinetto*, il s'était livré à l'étude des belles-lettres et il n'avait appris le dessin que plus tard, A l'âge de vingt-cinq ans, il savait à peine tenir une palette, lorsqu'il fut amené à Frascati par un élève du

Dominiquin, Gianangelo Canini, pour l'aider à retoucher la chapelle privée des seigneurs Aldobrandini, que le Passignano avait peinte, mais qui commençait à s'écailler et dépérissait. Ce fut dans cette belle villa de Frascati que le jeune Passeri vit pour la première fois le Dominiquin, qui s'était enfui de Naples, intimidé par les menaces violentes de Ribera et de sa faction. Ingénu et enthousiaste, Jean-Baptiste regardait le grand peintre comme un ange tombé du ciel, *un angelo disceso dal cielo ;* il recueillait pieusement toutes ses paroles et tous les enseignements qu'on en pouvait tirer.

Le premier ouvrage que Passeri fit à Rome fut pour l'église San Giovanni della Malvà, qui appartenait à l'ordre des Jésuates. Il y avait représenté, aux pieds de Jésus en croix, d'un côté saint Jérôme, de l'autre le bienheureux Jean Colombini, fondateur de l'ordre. Mais ce tableau, tansporté dans une chambre du couvent abandonné, lors de la destruction de l'autel où il était placé, avait déjà tellement souffert, il y a cent ans, qu'on le disait à peu près perdu [1]. Par contre, il existe encore, ou du moins il existait au commencement de ce siècle, quelques tableaux de Passeri, que Lanzi dit avoir vus dans le palais Mattei. C'étaient des morceaux de nature morte, notamment des viandes de boucherie, du gibier, des animaux morts, le tout fort bien touché. Le peintre y avait même mêlé des demi-figures, et, par allusion à son nom, il y avait peint aussi des. moineaux, *passeri*.

En 1651, lorsque le Dominiquin mourut à Naples, abreuvé de dégoût, Passeri en conçut un violent chagrin. Il était alors membre de l'Académie de Saint-Luc, c'est-à-dire de la Confrérie des peintres; mais comme il était plus adonné à la poésie qu'à la peinture, il composa en vers l'oraison funèbre du Dominiquin, et il la récita dans une cérémonie solennelle qui eut lieu au palais de la chancellerie, à San Lorenzo in Damaso, parce que l'église de l'Académie de Saint Luc était alors en reconstruction, sous la conduite de Piètre de Cortone, qui en était l'architecte. Mais voulant honorer aussi par une œuvre du pinceau la mémoire de l'artiste vénéré, il peignit le portrait du Dominiquin, qui figura dans la cérémonie, dont Passeri avait dessiné tous les ornements. Ses talents littéraires, son esprit, son caractère honnête lui avaient fait des amis. Il avait entre autres l'amitié de l'Algarde, qui, en 1648, ayant été appelé en France par Mazarin, voulut emmener avec lui Giambattista. Cependant, comme ils se disposaient à partir sans trop de confiance, le cardinal Panfili les en dissuada et ils renoncèrent à leur voyage.

Après une jeunesse qui avait été assez orageuse, ainsi qu'il le confesse lui-même, Passeri se rangea et devint même dévot, si bien qu'il eut envie d'entrer dans les ordres. Il n'était encore que diacre ou sous-diacre en 1675, sous le pontificat de Clément X, lorsque, à une distribution de prix qui se faisait annuellement au Capitole, et à laquelle assistaient la noblesse de Rome et plusieurs princes de l'Église, Passeri eut occasion de réciter une pièce de vers de sa façon, qui fut applaudie de tout le monde, et dont le cardinal Altieri fut particulièrement charmé. C'était un sonnet où l'auteur jouait sur le mot *passere*, et dont le sens était que le moineau, bien qu'il soit un oiseau commun, triste de plumage et méprisé, peut cependant, par son vol rapide, s'élever au-dessus des autres oiseaux et même atteindre jusqu'aux nues. Ce calembour rimé, qui, de nos jours, dit l'éditeur du biographe, ferait à peine sourire, fut pour le poëte une cause de fortune. Le cardinal Altieri, parent du pape Clément X, trouva si charmant le jeu de mots et si bien tournés les vers de Passeri, qu'il lui confia un bénéfice dans l'église collégiale de Santa Maria in via Lata. Passeri se fit alors ordonner prêtre et put dire la messe.

Ayant ainsi obtenu par un sonnet un canonicat, et, par le canonicat, le repos et la dignité, *otium cum dignitate*, Jean-Baptiste Passeri dut alors employer son temps à écrire ses biographies de peintres, ou du moins à y mettre la dernière main. La seule qu'il n'ait point menée à bonne fin est celle de Piètre de Cortone, et ce fut celle-là, justement, qui donna lieu au jugement beaucoup trop sévère, exprimé par Mariette, dans une lettre qui a été imprimée au tome VI des *Lettere pittoriche*. Cette lettre, écrite à monsignor Bottari, fut réfutée par ce savant homme lorsque Biancone le pria de lire le manuscrit des

[1] Vi era un solo quadro da altare in San Gioan della Malvà... Ma ora non vi è più perche è stato rovinato l'altare, ed il quadro trasportato in una camera dell' abandonnato convento ove è quasi perito. *Discorso preliminare dell' editore.*

Vite de' Pittori, avant de le livrer à l'impression [1]. Bottari trouva le livre intéressant, instructif et précieux pour les amateurs. Son avis est le nôtre. Les biographies de Passeri sont substantielles et animées. Ses anecdotes peignent à merveille un homme et une situation; elles sont racontées avec cette apparente bonhomie et cette sobriété de couleur qui caractérisent les gens d'esprit en Italie. La vie d'Andrea Sacchi, par exemple, et celles du Dominiquin, de Nicolas Poussin, d'Agostino Tassi, nous ont paru pleines de vérité et de relief. On voit agir ses personnages, on les entend parler, et en tout ce qui touche à la peinture, les réflexions de l'auteur sont excellentes, ses critiques justes et fondées sur un solide savoir. Il est vrai de dire que le manuscrit de Giambattista Passeri a été revu et soigneusement expurgé, suivant l'aveu de Biancone, qui dit en avoir supprimé beaucoup de détails inutiles, de discours prolixes et de *concetti*. L'auteur écrivait dans le goût de son temps, avec cette affectation, ces jeux de mots, ces tournures quintessenciées qu'on admirait alors et qui firent la réputation du cavalier Marino. Chacune des biographies du cavalier Passeri était précédée d'un prologue interminable, imité de ceux que Vasari a multipliés, lui aussi, dans ses *Vite de' Pittori*, et qui fatiguent le lecteur avant qu'il ait commencé à s'instruire de ce qui l'intéresse. Biancone nous apprend qu'il a retranché en entier les prologues de Passeri, parce qu'ils n'étaient pas susceptibles d'être retouchés ou raccourcis. « Croyez, dit-il, cher lecteur, que vous devez m'en avoir une grande obligation. Dans le contenu de ces biographies, j'ai souvent ajouté un mot qui manquait; j'ai amputé les phrases alambiquées à la mode de ce temps-là, les jeux d'esprit, les répétitions fastidieuses, qui étaient en nombre infini, et je suis si loin de m'en repentir que je ne suis pas bien sûr encore d'avoir assez émondé. En revanche, j'ai conservé religieusement ce qu'il y avait de meilleur dans l'ouvrage, à savoir, les observations relatives à la peinture et à la sculpture, qui sont toujours magistrales, ainsi que les faits et gestes des peintres et les anecdotes de leur vie. En somme, mes retouches ont consisté plutôt à supprimer qu'à embellir, car je pense que le plus bel ornement d'un livre d'histoire, c'est de n'en point avoir [2]. »

Quoi qu'en dise Biancone, il nous semble difficile que les biographies de Passeri aient été primitivement écrites d'un style aussi précieux et avec autant de mauvais goût, car ce qu'il en reste, après les expurgations de l'éditeur, nous paraît dit avec beaucoup de simplicité et de naturel. Or, il n'est pas facile de comprendre comment un écrivain peut être subtil, affecté et raffiné dans une partie de son livre, quand il l'est si peu dans les autres parties. Ce qui est bien certain, c'est que le langage de Passeri est ordinairement vif, original, et parfois très-cru. Ses satires sont mordantes et amères; mais après tout, comme le remarque fort à propos Biancone, il n'est pas nécessaire que toutes les expressions d'un livre de peinture soient baignées dans l'Arno, comme celles du *Riposo* del Borglini; il suffit qu'elles soient claires, justes et instructives. Ajoutons que Passeri est un historien passionné qui ne ménage pas ceux qu'il a connus et qu'il n'aimait point. Il a, par exemple, complétement sacrifié Lanfranc au Dominiquin, en flattant le portrait de celui-ci et chargeant celui de l'autre. C'est surtout à l'endroit du Bernin que se trahit sa partialité ou plutôt son animosité, et il faut dire au surplus qu'il la partageait avec beaucoup d'autres artistes romains, blessés des airs d'omnipotence et de majesté que prenait le Bernin envers tout le monde. Bien que l'italien soit une langue qui « brave l'honnêteté » presque

[1] Mariette écrit : *In una vita di Pietro di Cortona MS. di Gio Battista Passeri che non è terminata, e quel che è terminato è mal fatto.* Bottari s'adressant à Biancone lui dit qu'il ne faut pas s'arrêter à cette critique de M. Mariette, qui est un homme impossible à contenter, *che in genere di queste cose, e il più erudito ed incontentabile che sia trà i viventi.*

[2] Voici le curieux passage de Biancone : *Nel contesto delle vite, ho messo il verbo dove mancavai, il che era assai famigliare al buon Passeri; ho amputato quasi tutte le frasi scicentistiche, i giuochi di spirito, le repliche fastidiose di parole, che eran presso chè infinite; sono tanto lontano di pentirmene, che non sono pienamente sicuro d'averne levato abbastanza. Al contrario ho lasciato religiosamente tutte le riflessioni dell' arte che nel nostro autore sono sempre magistrali è giuste, egualmente che i fatti pittorici e gli anegdoti i quali, al mio giudizio, formano il migliore dell' opera. In somma, il rittocarla ha consistito più nell' amputare e cancellare l'inutile, che nell' abellirla. Secondo me il miglior ornamento de' libri istorici è di non averne nessuno.* Discorso preliminare.

autant que le latin, celui de Passeri était si libre et si acerbe qu'il a fallu le tempérer, l'adoucir, et cela quoique les personnes dont il parlait fussent mortes depuis longtemps quand son livre a paru. C'est même là ce qui explique pourquoi ses biographies ont été un siècle sans voir le jour.

Une remarque à faire sur l'ouvrage qui nous occupe, c'est que l'auteur n'y a pas dit un seul mot de Bellori, qu'il ne pouvait cependant pas ignorer, puisqu'il avait publié, lui aussi, des biographies d'artistes du vivant de Passeri, et précisément celles de plusieurs peintres dont Passeri écrivait alors la notice, tels que le Dominiquin, Lanfranc, Nicolas Poussin et l'Algarde. Ce silence absolu semble indiquer quelque antipathie personnelle, ou peut-être quelque jalousie de métier. Quoi qu'il en soit, ce fut seulement, nous l'avons dit, en 1772, que Biancone donna la première édition des *Vite de' Pittori*, sur un manuscrit proprement copié, appartenant au peintre Benedetto Luti. Pour ce qui concerne Passeri en particulier, l'éditeur s'est servi d'un autre manuscrit sur les peintres, composé par un amateur de dessins, Nicolas Pio, manuscrit conservé à la Bibliothèque du Vatican. Il y était raconté dans quelles circonstances Passeri était mort. Étant allé un jour visiter son parent Louis Garsi, qui était un habile peintre, plein d'espérances, il le trouva gravement malade. Profondément affligé de voir en danger de mort ce jeune artiste, déjà chargé de famille : « Mon Dieu! s'écria-t-il tout en larmes, pourquoi ne laissez-vous pas dans ce monde un homme qui est encore à la fleur de l'âge, et ne prenez-vous pas plutôt un vieillard comme moi, qui suis maintenant inutile! » Il semble que cette prière fut exaucée, car dès le lendemain Garsi commençait à se mieux porter, tandis que Passeri ressentait les premières atteintes de la maladie dont il allait mourir. Retiré dans une maison, près Santa Martina, qui regardait l'Académie de Saint-Luc, il y vivait isolé et privé des soins et des secours nécessaires à sa vieillesse et à sa maladie ; il se fit donc transporter chez un ami qui habitait sur la paroisse San Tomaso in Parione. Il y mourut le 2 avril 1679, et il fut inhumé avec honneur dans son église collégiale de Santa Maria in via Lata, sur le Corso. Il laissait un neveu, Giuseppe Passeri, qui était un bon élève de Carle Maratte, et qui mourut très-vieux, en 1714. Quant à Louis Garsi, que Jean-Baptiste Passeri craignait de voir mourir jeune, il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans et plus.

Il n'existe pas, que nous sachions, d'autre édition du livre de Passeri que la première, publiée en 1772 chez Gregorio Settari, libraire sur le Corso. Le titre en est gravé sur cuivre et orné du buste d'Homère ; aussi lit-on au bas de la page *All' insegna d'Omero*. Après le discours préliminaire de l'éditeur, se trouve une lettre à lui adressée par Bottari, qui est bonne à lire, parce qu'il y est question de *Monsieur Mariette* et de son incomparable collection.

Les ouvrages de Passeri sont fort rares. Le plus important de tous est un tableau qui a été copié en mosaïque à Saint-Pierre de Rome et dont nous avons perdu le souvenir. Il représente *Saint Pierre baptisant dans les prisons saint Processe et saint Martinien.* D'autres attribuent l'original de cette mosaïque à un élève du Dominiquin, Andrea Camassei da Bevagna.

Dans l'église San Giovanni della Malvà, un *Christ en croix*, et à ses pieds saint Jérôme et le bienheureux Colombini, fondateur de l'ordre des Jésuates, ordre qui a été supprimé par Clément IX en 1668.

A Florence, dans la Galerie des Offices, se trouve le portrait de Passeri par lui-même.

Les musées de l'Europe ne renferment aucun ouvrage de Passeri, du moins à notre connaissance.

FILIPPO LAURI

NÉ EN 1623. — MORT EN 1694.

La biographie de Filippo Lauri, telle que Pascoli l'a écrite, est des plus divertissantes, mais nous n'en pouvons donner ici qu'un abrégé, n'ayant que peu de lignes à consacrer à la notice de ce peintre. Né à

Rome en 1662, il était venu au monde chétif, difforme et bossu. Son père, Baldassare, originaire d'Anvers, avait reçu les leçons de Paul Bril, et il imitait dans la perfection les paysages de ce maître. Amené en Italie par le cardinal Albertoz, il s'y était marié et il avait eu deux enfants qui tous deux furent peintres, Francesco et Filippo. Le premier, élève d'Andrea Sacchi, mourut jeune après avoir donné les plus belles espérances; le second, après la mort de Francesco, fut confié aux soins de Caroselli, son beau-frère, mais une fois passé maître à son tour, Filippo Lauri abandonna la manière de Caroselli, qui tenait du Caravage, pour s'attacher au style que les Italiens appellent *bernesque*, c'est-à-dire badin, familier, comique. Toutefois, à l'exemple de son professeur, il s'adonna de préférence aux petits tableaux, et il les peignit avec tant de goût et tant d'esprit, que toutes les grandes familles de Rome, les Colonna, les Panfili, les Chigi, les Cenci, les Ginetti, les Borghèse, en voulurent avoir. S'il fit de proportion colossale, dans l'église della Pace les figures d'Adam et Ève qui s'y voient encore, ce fut par exception et pour imposer silence à ceux qui le disaient incapable de peindre autrement qu'en petit.

Filippo Lauri avait été admis dans la compagnie des gentilshommes romains; il les amusait par ses facéties et les charmait quelquefois par son talent à improviser des vers en s'accompagnant sur la guitare. Ses tableaux de chevalet étaient si renommés qu'on en expédiait en France, en Hollande, en Angleterre, en Allemagne et surtout en Espagne. Il y représentait tantôt des sujets de religion, comme la *Vierge allaitant l'enfant Jésus,* les *Trois Marie au tombeau,* la *Lapidation de saint Étienne,* tantôt des scènes mythologiques, telles que le *Triomphe de Galathée*, *Bacchus et les Satyres*. Groupées avec art, tournées avec grâce, ces figures ne ressemblent point, quoi qu'on en ait dit, à celles des peintres du Nord; elles s'en distinguent par le choix des formes et par une certaine élégance naturelle qui les éloigne de la vulgarité flamande ou hollandaise. Sa peinture est savoureuse, sa couleur est agréable, bien que parfois elle tire sur la brique dans le ton des chairs. La grâce de ses idées le rendit propre à orner de figures les paysages de Claude Lorrain. C'est lui, Filippo Lauri, qui a donné un nom à plusieurs de ces paysages héroïques, en y peignant *Ulysse remettant Chryséis à son père,* ou le *Débarquement de Cléopâtre,* ou bien ces guerriers vêtus à l'antique qui descendent les marches d'un palais pour se promener au bord de la mer, pendant que les rayons du soleil couchant se brisent dans l'eau frissonnante.

Bien qu'il fût très-ménager de l'argent considérable qu'il avait amassé par son travail, il savait quelquefois, par extraordinaire, se mettre en dépense, et il le faisait alors avec une prodigalité princière. Lecteur assidu de toutes les gazettes, il suivait avec le plus vif intérêt les événements qui agitaient alors l'Europe. Lorsque les Turcs furent battus sous les murs de Vienne par Jean Sobieski, Lauri alluma des feux de joie, et quand on reçut la nouvelle de la prise de Bude, il donna aux Romains le spectacle d'un magnifique feu d'artifice dans lequel on vit Jupiter qui foudroyait les géants. Ce feu ne coûta pas moins de trois cents écus, sans parler des splendides rafraîchissements que le peintre offrit à la noblesse de Rome et des sommes d'argent qu'il fit distribuer aux pauvres.

Pascoli raconte avec complaisance que Filippo Lauri, porté par tempérament aux facéties et fertile en inventions burlesques, avait choisi pour victime un sculpteur, Bernardo Fioriti, habile dans son art, mais simple d'esprit. L'ayant un jour retenu à dîner, Lauri lui déroba la clef de sa maison et la donna secrètement à quelques amis avec lesquels il avait comploté de changer en guinguette la maison de Fioriti. Ceux-ci, sans perdre un moment, transforment la devanture de la maison, suspendent sur la porte une branche de buis en guise d'enseigne, et invitent les gens du peuple à venir boire et manger au nouveau cabaret. On se figure aisément la stupéfaction de Fioriti lorsque, ayant pris congé du peintre, il s'en retourne le soir à sa demeure. Des lumières brillent à toutes les fenêtres, les tables sont dressées, les buveurs sont en train; le pauvre sculpteur croit rêver. « Eh quoi! dit-il, est-ce bien là ma maison? Que s'est-il passé?... Voilà pourtant bien ma rue, voilà bien la maison de mon voisin, voilà mon église!... » Et cependant, il n'osait s'approcher des gens de mauvaise mine qui s'étaient installés sur le devant de sa porte et qui le regardaient de travers. — « Mon ami, lui dirent ses camarades, vous n'êtes pas ce soir dans votre assiette ordinaire, et ce n'est vraiment pas le moment de rentrer chez vous. Venez un peu prendre l'air, après

quoi nous irons souper dans une auberge. » Fioriti se laisse conduire, et pendant qu'il vaque au souper, Lauri et d'autres rentrent les tables dans la maison du sculpteur, éteignent les lumières, ferment les volets et enlèvent l'enseigne, si bien que ce fut une stupéfaction en sens contraire, lorsque Fioriti, retrouvant sa maison obscure et close, dut croire qu'en effet il avait rêvé de lumières, de tables servies et de buveurs attablés.

Ce n'est pas la seule histoire de ce genre que Pascoli raconte sur Filippo Lauri, mais il serait trop long de rapporter toutes les autres. On conçoit qu'un être aussi plaisant, malgré sa difformité, se soit fait bien venir de tout le monde et en particulier de la noblesse. Il était du reste instruit, lettré et beau diseur; il était même, au besoin, comme nous l'avons dit, improvisateur-musicien et poëte. Aussi, lui fit-on de belles funérailles lorsqu'il mourut, en 1694. L'Académie de Saint-Luc, dont il était membre, y prit une grande part. Lauri laissait douze mille écus, sans compter plusieurs legs, dont un assez important, qu'il fit à la fille de Caroselli, laquelle était sa nièce. Pour la plupart des amateurs, la principale gloire de Filippo Lauri est d'avoir été quelquefois le collaborateur de Claude Lorrain. Ce grand paysagiste a consacré l'immortalité de Lauri en faisant tomber sur les figures du peintre romain un rayon de sa sublime lumière.

Musée du Louvre. — *Saint François d'Assise en extase.* — Il tient une croix et une tête de mort. Au-dessus de sa tête, un ange, entouré de chérubins, joue de la viole. Dans le fond, un religieux assis et lisant.

Musée de Caen. — *Alphée et Aréthuse*, — *le Retour de l'Enfant prodigue.* — L'architecture de ce tableau est de Bibiena.

Musée de Bordeaux. — *Vertumne et Pomone.*

Musée de Cherbourg. — *L'Érection de la Croix.*

Galerie de Hampton-Court. — *Jacob et Laban.*

Rome. — A Santa Maria della Pace, *Adam et Ève*, figures plus grandes que nature.

Au Palais Borghèse, on voit, dans les appartements supérieurs, des paysages peints sur la muraille par Filippo Lauri.

Vente Baudoin, peintre, 1770. — *Les Trois Marie au tombeau;* deux sont à genoux, l'autre est debout. Cuivre, petit tableau, 250 liv.

Vente Vasserot, 1845. — Le *Triomphe de Galathée*, 61 fr.

Vente cardinal Fesch, 1846. — *Lapidation de saint Étienne*, 49 scudi.

Vente Fouret, 1863. — La *Vierge allaitant Jésus*, 800 fr.

CIRO FERRI

NÉ EN 1628. — MORT EN 1689.

De tous ceux qui ont suivi la manière de Pierre, ou comme l'on dit, de Piètre de Cortone, et ils sont assez nombreux en France et en Italie, aucun n'y a réussi aussi bien que Ciro Ferri. Il eut à peu près le même tour d'idées que son maître, et il imita ses fantaisies pittoresques, mais avec plus de sagesse, ce qui veut dire avec plus de froideur. Ce peintre était né à Rome en 1634, et il avait les qualités et les défauts des artistes romains, qui ont beaucoup plus le goût du dessin que le sentiment de la couleur. Après avoir aidé son maître tant que celui-ci vécut, et après avoir appris de lui l'architecture, il se mit à travailler pour son compte, et il faut croire qu'on estimait son talent, car il ne manqua pas de travaux, à commencer par les ouvrages que Piètre de Cortone avait laissés inachevés et qu'on le chargea de finir, entre autres la petite coupole de San Niccolò di Tolentino.

Pascoli a dressé le catalogue des œuvres de Ciro Ferri qui lui ont paru les plus dignes d'être mentionnées. Ce sont des *Madones* à San Marco et à Sant' Andrea del Noviziato, un *Saint Lazare* à Santa Prassede, un *Saint Ambroise guérissant un malade,* dans l'église de ce nom; morceau qui peut servir de terme de comparaison entre Ciro et le Cortone. Venu dans un temps d'extrême décadence, Ciro Ferri parut à ses contemporains un artiste bien supérieur à ce qu'il était en réalité. On voit à Saint-Pierre du Vatican une coupole, relativement petite, qui a été peinte en mosaïque, sur ses cartons, par Cristofori.

C'est la coupole qui précède la chapelle contiguë à celle où se trouve le mausolée de Christine de Suède. Au palais Quirinal, Ciro peignit dans une galerie l'histoire du roi Cyrus, son illustre homonyme (en italien, *Ciro*). L'on peut se faire une idée assez juste de ses peintures d'après ce que nous avons en France de la main des Mignard et des Boullongne. C'est une manière propre, d'une habileté banale, et dans laquelle on ne peut relever aucun défaut sensible. L'ordonnance est combinée à souhait pour le plaisir des yeux; le geste est convenablement conçu, mais il est timide et il s'arrête en chemin; l'expression est plutôt convenue que sentie. Il manque enfin à Ciro la chaleur, la hardiesse, les emportements, et, pour tout dire en un mot, les défauts de son maître.

La réputation de Ferri le fit appeler à Florence par le grand-duc, qui lui demanda de terminer, au palais Pitti, les chambres dont la décoration avait été brillamment commencée par Piètre de Cortone et que ce maître, par un sentiment de légitime dépit, n'avait pas voulu achever. Pleinement satisfait, le grand-duc assigna une pension à Ciro Ferri et le nomma directeur de l'école florentine, à Rome, c'est-à-dire de l'école où allaient étudier tous les jeunes gens de la Toscane, et qui était semblable à notre Académie de France; mais avant de retourner à Rome, Ciro eut une vaste décoration à conduire dans l'église Santa Maria Maggiore de Bergame. Le peintre en parle lui-même dans certaines lettres qui font partie des *Lettere pittoriche*. Il avoue que les Bergamasques n'étaient pas contents de son coloris, et il parle d'aller à Venise étudier cette partie de son art, reconnaissant qu'il n'en possède point suffisamment les secrets.

L'œuvre capitale de Ciro Ferri, s'il avait pu la mener à bonne fin, eût été la coupole de Sant' Agnese di Piazzo Navona, à Rome. Les pendentifs de cette coupole avaient été peints longtemps auparavant par Jean-Baptiste Gaulli dit *Baciccio* (le Bachiche, comme l'appelle Mariette), qui, soutenu par les conseils et les dessins du Bernin, y avait montré une certaine maëstrie. Quand Ciro Ferri fut pour peindre la coupole, il déclara que ces pendentifs, où le Baciccio avait représenté des femmelettes (des Vertus souriantes et gracieuses) lui causaient de l'ennui. *Quelle pettegolette, che ha dipinto ne' peducci Baciccio, mi dan fastidio;* c'était en faire implicitement l'éloge. Ciro, une fois à la besogne, la conduisit de façon à donner l'espérance qu'il s'en tirerait à son honneur; il disait lui-même que sa peinture lui paraissait bien venir tant qu'il était sur son échafaud; mais que lorsqu'il en était descendu, et qu'il la considérait d'en bas, il n'en était plus aussi content, à beaucoup près. Pendant qu'il travaillait à cette grande machine, il gagna une pleurésie dont il mourut, le 13 septembre 1689. Quand il se vit mourir, son plus grand chagrin fut la crainte que son ouvrage ne fût gâté par celui qui le terminerait. Ne voulant point, par jalousie, en charger le Baciccio, il pria Carle Maratte d'y mettre la main. Maratte le lui promit; mais après la mort de Ciro, il trouva des raisons pour ne pas tenir sa parole, et ce fut un élève de Ciro Ferri, un nommé Corbellini, qui lui succéda. Repassant à son gré sur ce que son maître avait peint, le disciple rendit mauvaise une décoration qui eût été estimable.

Ciro Ferri était avant tout un dessinateur correct, savant et soigné, mais froid. Il a beaucoup travaillé pour les imprimeurs et les graveurs; il a dessiné en quantité des frontispices de livres, des titres de missels, des armoiries pour les thèses et des vignettes. Comme architecte, il éleva plusieurs bâtiments et donna le dessin de quelques autels, notamment du grand autel de San Giovanni de' Fiorentini, que le Borromini avait commencé. Il fit aussi le ciborium du maître-autel de la Chiesa Nuova. Spierre et Bloemaert ont gravé d'une taille délicate, régulière et agréable, les dessins que leur fournit Ciro Ferri pour le missel d'Alexandre VII et pour le bréviaire in-folio que ce pape fit imprimer. Riche et libéral, Ciro menait à Rome un grand train; il avait équipage, et sa table était toujours bien servie. Ses manières aimables et une certaine grâce de langage attiraient chez lui des personnages distingués qui se plaisaient à l'emmener avec eux à la promenade. Sa forte constitution avait été altérée, dit Passeri, par l'usage immodéré du tabac, et du *greco*, qu'il buvait sec. Il laissa un fils et cinq filles, auxquels il transmit intact le patrimoine qu'il avait hérité de Gio Stefano, son père, et qui s'élevait à plus de trente mille écus.

C'est à Rome que se trouve le plus grand nombre des ouvrages de Ciro Ferri.

On voit, à Saint-Pierre du Vatican, une coupole peinte en mosaïque sur ses dessins; à Sant' Ambrogio, *Saint Ambroise guérissant un infirme;* à San Lorenzo in Damasso, les statues des saints Lorenzo et Damasso, fondues en argent sur le modèle fourni par Ciro; à Santa Maria in Navicella, dite Chiesa Nuova, le riche ciboire inventé et dessiné par lui; à Sant' Agnese in Piazzo Navona, les peintures de la coupole qui ont été défigurées par Corbellini; à San Marco, une *Madone avec l'Enfant et sainte Martine;* à Santa Martina, sur un petit autel près la porte de la sacristie, un petit tableau de *Saint Lazare;* à Santa Prassede, deux lunettes peintes par Ciro dans sa première jeunesse.

Au palais Quirinal, dans la belle et grande galerie que fit peindre Alexandre VII, l'histoire du roi Cyrus et une *Annonciation* dans un ovale.

A San Giovanni de' Florentini et à San Niccola di Tolentino, les ouvrages de Piètre de Cortone ont été achevés par Ciro Ferri.

Le *Jésus en croix* qui décore le maître-autel de Santa Maria della Morte est aussi de sa main.

A San Sebastiano, la dernière chapelle a été reconstruite aux frais du cardinal Barberini, sur les dessins de Ciro.

Au palais Borghèse, des Amours peints sur glaces, au milieu de guirlandes, par Mario di Fiori.

A Florence, aux Offices, on voit son portrait par lui-même, et à Turin un *Jésus au Jardin des Oliviers*, soutenu par un ange.

ANDREA LOCATELLI ou LUCATELLI

NÉ EN 1695. — MORT EN 1741.

Il ne faut pas le confondre avec un autre Lucatelli, portant le prénom de Pietro. Celui-ci est un peintre de décadence qui ressemble à nos maîtres français du dix-huitième siècle, notamment à Monsieur Pierre, bien qu'il les ait précédés de trente ou quarante ans. Il est très-maniéré; il a l'esprit tout plein de figures apprises par cœur; ses draperies sont molles, lâches et fripées; mais il dessine bien les enfants et avec grâce. C'est un descendant refroidi de Piètre de Cortone. L'autre, Andrea Locatelli, n'est guère plus original; mais il a plus de talent dans son genre que son homonyme n'en a dans le sien. « Cet artiste, dit Mariette, a une touche large, et ses tons de couleur ont du brillant. Il met dans ses tableaux de petites figures qui y donnent beaucoup d'agréments, et l'on m'a assuré que son talent s'étendoit, en effet, plus loin que le paysage, et qu'on voyoit de lui de fort jolis tableaux représentant des bambochades. Il m'a paru que dans son paysage il vouloit imiter le faire du Guaspre, et si j'avois quelque chose à y reprendre, ce seroit un peu trop de manière idéale dans ses compositions. Étant plus simples, elles approcheroient davantage de la nature et feroient plus de plaisir. Je le crois frère du fameux musicien Locatelli. »

Comme paysagiste, Andrea Locatelli est un imitateur de Claude Lorrain et du Guaspre. Ses paysages sont arrangés dans le même goût, habités par des pasteurs de la Fable ou animés par des figures historiques, accidentés de fabriques imaginaires et embellis de ruines. Mais ce que ces grands maîtres ont inventé selon leur cœur, Locatelli l'a répété sans émotion. Son tableau est disposé comme une décoration de théâtre, avec des coulisses sur le devant pour augmenter la perspective aérienne, en faisant fuir les plans qui finissent à l'horizon. Ces coulisses sont des bouquets d'arbres choisis, des montagnes ou des rochers. Dans le temps même où Glauber, Van Huysum et autres renouvelaient en Hollande le paysage de style, Locatelli peignait des campagnes arcadiennes, moins lumineuses et plus rustiques que celles de Claude, moins sauvages que celles du Guaspre. Ses masses sont bien disposées, son clair-obscur est doux et ses feuillés sont étudiés d'après nature; aussi sont-ils variés, ce qui est un mérite assez rare chez les paysagistes, qui en viennent souvent à les peindre de pratique. Locatelli fut le rival du Florentin Zuccarelli, qu'on regarde en Italie comme un des premiers dans son genre.

En tant que peintre de petites figures et de bambochades, Andrea est un des plus habiles parmi les Italiens, qui ont peu cultivé, il est vrai, les genres inférieurs de la peinture. Il y met, lui, de la grâce et du naturel, et jamais il ne tombe dans cette grossièreté, qui, chez la plupart des Flamands, est le revers du naïf. Lanzi distingue dans l'œuvre de Locatelli deux manières, la première bonne, la seconde meilleure encore et pleine de charme, non-seulement par la saveur du coloris, mais par les qualités de l'imagination. Malgré ses talents

et bien qu'ils fussent estimés en Italie, Andrea Locatelli mourut à Rome dans la plus profonde misère, en 1741, à l'âge de quarante-six ans [1]. Mariette nous apprend que M. Crozat possédait le portrait dessiné de Locatelli, qu'il avait trouvé dans la collection de dessins formée par le sieur Pio.

Aucun tableau de Locatelli n'est exposé dans le Musée du Louvre, mais deux paysages de l'ancien musée Campana, dit aujourd'hui Musée Napoléon III, passent pour être de ce peintre, et l'on conserve dans les magasins un paysage de lui qui fut estimé successivement 600 fr. et 1,500 fr.

On trouve des paysages de Locatelli dans les musées de Rouen, de Cherbourg, de Nantes, de Bordeaux, de Toulon et de Grenoble. Dans celui de Rennes, une *Scène pastorale*.

En Angleterre, dans le palais de Hampton-Court, plusieurs paysages; chez le marquis d'Exeter, deux *Vues de Tivoli*, et dans la galerie Malmesbury, une *Marine*, copie d'après Salvator.

Notre *Trésor de la Curiosité* nous fournit les renseignements suivants :

Vente Laborde de Méréville, 1802. — *Paysage* orné de ruines et de la vue du Colisée, avec des pâtres et des bestiaux, 600 fr.; Renaud. Ce paysage provenait des ventes duc de Chabot et prince de Conti, où il avait été adjugé 2,600 liv. et 1,900 liv.

Vente Hubert Robert, 1809. — Deux riches *Paysages*, belle grandeur de chevalet, avec des pêcheurs, des villageois, des troupeaux, des fabriques; 560 fr.

Au temps de l'Empire, les tableaux de Locatelli n'étaient guère appréciés; ils se vendaient 601 fr. et 221 fr. aux ventes Paillet; mais en 1859, à la vente Northwich, une *Vue d'Italie* est montée à 4,560 fr., une *Halte de Bohémiens*, à la vente X..., en 1862, jointe à un tableau *le Repos et la Danse*, 258 francs.

[1] Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs de tableaux qui le composent*. Dresde, 1755.



PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

ÉCOLE OMBRIENNE ET ROMAINE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
INGEGNO (Andrea di Luigi d'Assise, dit l').	Portrait postiche.	CATENACCI.	GUILLAUME.
»	Vierge et Jésus.	METTAIS.	ANSSEAU.
»	Sainte Famille.	»	ETTLING.
»	Sainte Famille.	GILBERT.	DELANGLE.
»	Vierge et Jésus.	METTAIS.	MEYER-HEINE.
PELLEGRINO DE MODÈNE.	Portrait postiche.	CATENACCI.	GUILLAUME.
»	Jacob et ses Fils.	METTAIS.	ETIENNE.
»	Nativité de Jésus.	EUSTACHE-LORSAY	DUPRÉ.
TIMOTEO DELLA VITE (ou Viti).	Portrait postiche.	CATENACCI.	GUILLAUME.
»	Mère de douleurs.	METTAIS.	DUPRÉ.
»	L'Annonciation.	»	»
»	La Madeleine.	PAQUIER.	CHAPON.
»	Combattants.	METTAIS.	GRILLIÈRE.
MANNI (GIANNICOLA).	Portrait postiche.	CATENACCI.	GUILLAUME.
»	Baptême de Jésus.	METTAIS.	CHAPON.
»	L'Adoration des Mages.	»	ETTLING.
RAPHAEL (SANZIO).	Son Portrait.	A.-H. CABASSON.	DUJARDIN.
»	Vierge à la chaise.	»	QUARTLEY.
»	La Jurisprudence.	»	DUJARDIN.
»	La belle Jardinière.	»	QUARTLEY.
»	La Vierge d'Albe.	»	PANNEMACKER.
»	Délivrance de saint Pierre.	»	TRICHON.
»	Eliézer et Rébecca.	»	DUPRÉ.
»	Les cinq Saints.	»	BROWN.
»	Adam et Ève.	»	PANNEMACKER.
»	Jugement de Pâris.	»	»
»	Saint Michel.	»	»
»	Sainte Famille.	»	GAUCHARD.
»	Jeanne d'Aragon.	»	»
»	La Vierge de saint Sixte.	»	GUSMAND.
»	La Transfiguration.	»	Brown et Carbonneau.
»	Têtes de chevaux, dessin.	BOCOURT.	SOTAIN.
BAGNACAVALLO (RAMENGHI, dit).	Son Portrait	DAVID.	GRILLIÈRE.
»	Deux Femmes.	METTAIS.	REGNIER.
»	La Circoncision.	»	DELANGLE.
LO SPAGNA (Giovanni di Pietro, dit).	Portrait postiche.	BOCOURT.	SOTAIN.
»	Madone avec quatre Saints.	METTAIS.	DUPRÉ.
»	Adoration des Mages.	ÉTIENNE.	ÉTIENNE.
»	Vierge et Jésus.	METTAIS.	ROBERT.
»	Nativité.	»	DELANGLE.
UDINE (GIOVANNI DA).	Son Portrait.	PAQUIER.	GUILLAUME.
»	Chimère.	EUSTACHE-LORSAY	ROBERT.
»	Grotesques.	»	DUPRÉ.
»	Arabesques des Loges, au Vatican	»	ANSSEAU.
»	Jésus au milieu des Docteurs	»	»
LE FATTORE (Francesco Penni, dit).	Son Portrait.	PAQUIER.	DELANGLE.
»	Vierge et Jésus.	EUSTACHE-LORSAY	MEYER-HEINE.
»	Saint Georges et le Dragon.	PAQUIER.	DELANGLE.
POLYDORE de Caravage et Mathurin.	Son Portrait.	PAQUIER.	SIMON.
»	Fragment de fresque.	EUSTACHE-LORSAY	DELANGLE.
»	Iole coupant l'habit d'Hercule envenimé par Déjanire.	»	ROBERT.
»	Psyché reçue dans l'Olympe.	PAQUIER.	DELANGLE.
»	Fresque.	EUSTACHE-LORSAY	»
JULES ROMAIN (Giulio Pippi, dit).	Son Portrait.	HADAMARD.	DUMONT.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
JULES ROMAIN (Giulio Pippi, dit)	Sainte Famille	Paquier.	Jahyer.
»	La Danse des Muses	»	Simon.
»	Triomphe de Titus et de Vespasien	Hadamard.	Brown.
»	Mort de Patrocle	Paquier.	Guillaume.
»	La Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean	»	Ligny, Pannemacker.
»	La création d'Ève	»	Delangle.
»	Vénus et Vulcain	Hadamard.	Gauchard.
FRANCO (Battista).	Son Portrait	David.	Meyer-Heine.
»	Madeleine lavant les pieds de Jésus	Eustache-Lorsay	Miederich.
»	Sainte Famille	»	Guillaume.
»	Moïse frappant le rocher	»	Dupré.
»	Le Déluge	»	Meyer-Heine.
PERINO DEL VAGA (Pierino Buonaccorsi dit).	Son Portrait	Bocourt.	Ettling.
»	Vénus	Paquier.	Guillaume.
»	Sainte Famille et Saints	»	Delangle.
»	La sainte Conversation	»	Robert.
»	Vénus dans les forges de Vulcain	Mettais.	Delangle.
»	Le Triomphe de Bacchus	Eustache-Lorsay	Ansseau.
LE BAROCHE (Federigo Barocci, dit).	Son Portrait	Bocourt.	Guillaume.
»	Adoration de la Vierge	»	Ettling.
»	Annonciation	Mettais.	Delangle.
»	Descente de croix	Paquier.	»
»	Adoration de la Vierge et de l'enfant Jésus	Mettais.	Regnier.
LES ZUCCHERI ou ZUCCARI.	Son Portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Portrait de Frédéric Zucchero	»	»
»	Triomphe de la Passion	Mettais.	Delangle.
»	Le Lavement des pieds	»	Guillaume.
»	La Cène	»	Dupré.
»	Adoration des Bergers	»	»
»	La Religion	»	Delangle.
»	La Résurrection de Lazare	»	Guillaume.
»	Adoration des Mages	»	Robert.
»	Baptême	Paquier.	Delangle.
»	Mort de Jésus	Mettais.	Dupré.
ANTONIO TEMPESTI ou Tempesta.	Son Portrait	Eustache-Lorsay	Chapon.
»	Cavalier au repos	»	Dupré.
»	La Chasse	»	»
MICHEL-ANGE DE CARAVAGE.	Son Portrait	A. Millet.	Piaud.
»	Le Couronnement d'épines	Gagniet.	Delangle.
»	Les Joueurs de cartes	»	Brunier.
»	La Mort de la Vierge	Masson.	Brown.
»	La Joueuse de luth	Gagniet.	Delangle.
OTTAVIO LEONE ou LEONI.	Son Portrait	Bocourt.	Guillaume.
»	Hippolyte Colonna	Mettais.	Chapon.
»	Portrait de Galilée	»	»
LANFRANCO (Giovanni).	Son Portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Fragment de plafond	Eustache-Lorsay	Meyer-Heine.
»	La douleur de saint Pierre	»	Chapon.
»	La Séparation de saint Pierre et de saint Paul	Paquier.	Delangle.
»	Saint Pierre marchant sur les eaux	»	»
FETI (Dominique).	Son Portrait	Bocourt.	Bourcier.
»	La Vie champêtre	Paquier.	Delangle.
»	La Mélancolie	»	Dumont.
PIERRE de CORTONE (P. Berrettini, dit)	Son Portrait	Bocourt.	Simon.
»	»	Paquier.	Rose.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
PIERRE de CORTONE (P. Berrettini, dit)	Romulus et Remus recueillis par Faustulus	Paquier.	Chevauchet.
»	L'Alliance de Jacob et de Laban	Hadamard.	Coste.
»	Polymnie et Erato	»	Laly.
SACCHI (Andrea).	Son Portrait	David.	Delangle.
»	Portement de croix	Eustache-Lorsay	Guillaume.
»	La Mort d'Abel	»	Meyer-Heine.
»	La Mort de sainte Anne	»	Dupré.
»	La Vision de saint Romuald	Paquier.	Gusmand.
ROMANELLI (Giovanni Francesco).	Son Portrait	Bocourt.	Guillaume.
»	Diane et Actéon	Eustache-Lorsay	»
»	Moïse faisant jaillir l'eau du rocher	»	»
»	La Chute des Titans	»	Sotain.
»	Moïse sauvé des eaux	»	Guillaume.
MARATTI (Carlo).	Son Portrait	Bocourt.	Sargent.
»	Josué arrêtant le soleil	Paquier.	Pisan.
»	Le Triomphe de Galathée	»	»
»	Mariage de sainte Catherine	»	Pierdon.
»	Une Dame et sa Fille	»	»
PANINI (Jean-Paul).	Son Portrait		
»	Arc de triomphe	Catenacci.	Gusmand.
»	Temple de Jupiter	Freemann.	Trichon.
»	Temple de Minerve	»	»
»	Ruines grecques	Catenacci.	Lavieille.
BATTONI (Pompeo).	Son Portrait	Bocourt.	Guillaume.
»	La Vierge	Mettais.	Chapon.
»	Hercule entre le Vice et la Vertu	Eustache-Lorsay	Guillaume.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE OMBRIENNE ET ROMAINE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE OMBRIENNE ET ROMAINE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE

[1] Cette Table indique l'ordre dans lequel doivent être rangées et reliées les Biographies dont se compose le volume.

Paris — Imp. Vve POITEVIN, rue Damiette, 2 et 4.

